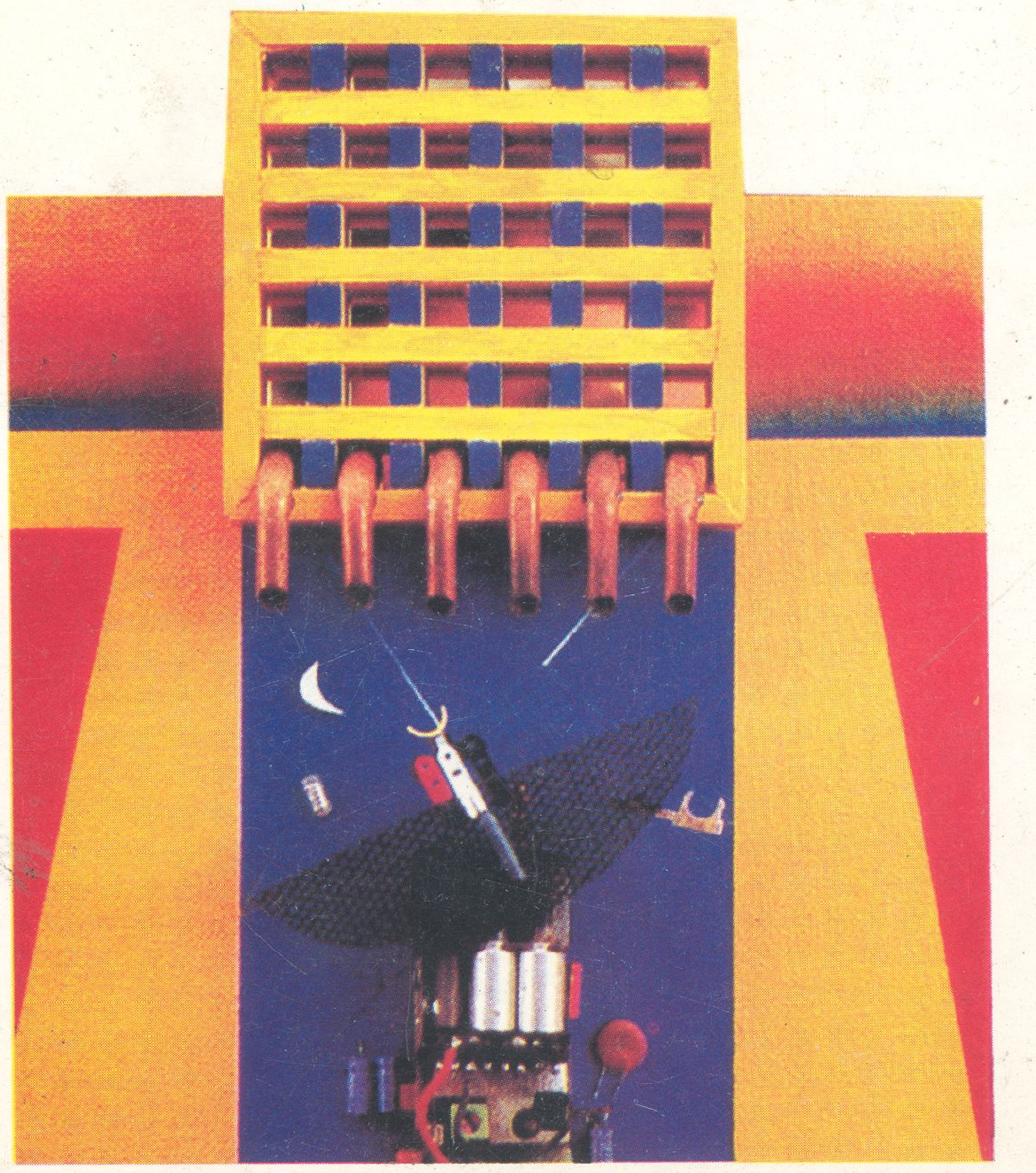
مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٨٠) نوفمبر ١٩٩٧

- قراءة ما بعد الكولونيالية
- الوثائقية الجديدة
- د.ج. إنرايت: المقص المروع



الغلاف الأمامى
اللوحة للفنان
احمد نوار

القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان
رئيس التحرير
غالى شكرى
نائب رئيس التحرير
عبدالرحمن أبوعوف
مدير التحرير
أحمد طه
المستشار الفنى
حلمى التونى
أمناء التحرير
فتحى عبدالله
السماح عبدالله
أحمد يمانى
سكرتير التحرير
كريم عبد السلام
المخرجان المنفذان
صبرى عبد الواحد
مادلين أيوب فرج

العدد (١٨٠) نوفمبر ١٩٩٧

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ١٧٥ ريال ـ ليبيا ١,٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعبر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

القاهرة

العدد ١٨٠ ـ نوفمبر ١٩٩٧

فهـرسـت:

المواجهات

ما بعد الكولونيالية ـ قراءة أولى .... مارى تريز عبدالمسيح ١٠

صـور للذات الأوروبيـة فى أدب ما بعد الكولونيالية .... هالة كمال ١٦

الهيمنة والتبعية فى نصين من جزر الكاريبى «الغرفة الأخيرة» لإليان شاس و«مكان صغير» لجامايكا كينكيد .... رانيا محمد عبدالرحمن ٢٦

آفاق ما بعد الكولونيالية .... غادة نبيل ٣٤

مسرح سوينكا والتجربة الإفريقية .... نسيم مجلى ٤٦

الفصول والغايات

الهوية السردية .... بول ريكور ـ ترجمة: سعيد الغانمى ٥٢

الوثائقية الجديدة .... ديفيد لودج ـ ترجمة: السيد إمام ٥٨

نحوتأسيس للمصطلح الأدبى .... إعداد وترجمة: كاميليا صبحى ٦٦

المراجعات

جدل الذات والانكسار فى «الحب فى المنفى» .. عبد الرحمن أبوعوف ٧٦

«يقين العطش» لا تصلح للنقد .... بدر الديب ٨٨

قراءة فى «دنقلة» و«أجنحة الغبار» .... مارى تريز عبد المسيح ٩٠

الإيقاعات والرؤى

الملف:

المقص المروع .... د.ج. إثريت ـ ترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد ١٠٠

الشعر:

لماذا البحارة دائما يائسون .... زهرة يسرى ١١٢

العاديون لا يجلسون فى المقاعد الأمامية، أو الحقد على صلاح حامد .... محمود خير الله ١١٤

على سرير واحد .... مسعود شومان ١١٦

سعادة متأخرة .... فتحى عبد الله ١١٨

من هنا وبخار خليف يتكاثف على المرآة ياسر شعبان ١٢١

لأنى لست نادماً سينتهى هذا العالم وائل فاروق ١٢٣

وكأنه أنا .... وليد طلعت ١٢٧

فى الطريق لتورتة الزفاف .... صالح الغازى ١٢٩

حين كان الغمام يهمى .... محمد إبراهيم أبو سنة ١٣٠

لكل هؤلاء .... عيد صالح ١٣٢

القصص:

كرم العنب .... عبدالوهاب الأسوانى ١٣٤

السرداب .... نورا أمين ١٤٢

أحمد نوار من «يوم الحساب» فى الستينيات إلى «إحداث الإرادة» فى التسعينيات، أحمد فؤاد سليم

قصتان .... ليلى الشربينى ١٤٥

الطريق إلى رأس التين محفوف بالعرايا .... سعيد بكر ١٤٧

ضجر الصيف .... محمود حنفى ١٥٠

خيط الدم .... سهير سلطى التل ١٥٢

للذباب أيضا رقصته .... نضال حمارنة ١٥٩

الجنية .... جمال زكى مقار ١٦١

كلاب فى بعض .... علاء البريرى ١٦٦

المحاورات

أهداف سويف: الكتابة مؤلمة ووحشية حوار: أحمد جودة ١٧٠

هدى وصفى: تحقيق هوية نقدية .... حوار: وفاء كمالو ١٧٤

الفنان الإسبانى خابيير بريجمارتى: البحث عن خصوصية فى الفن .... حوار: عماد فؤاد ١٧٨

الإشارات والتنبيهات

سمير غريب وقرن من الإبداع التشكيلى زينب الصال ١٨٢

عرض «سلوحى» بين الثراء التشكيلى ووضوح الرؤية .... عز الدين بدوى

الثقافة والإمبريالية .... أحمد عبدالفتاح

اللوحات الداخلية للفنان: إيفلين عشم الله

من المحرر

غياب المشروع العربى فى مواجهة الصهيونية

فى ظل النضال السياسى العربى المعاصر مفتقدًا الاتجاه والبوصلة والهدف التكتيكى والاستراتيجى إن لم يقم على أساس منهجى من مشروع عربى موحد متناسق مرحلى تتحد فيه كل جهود الوطن العربى وتكرس وتتحدد فيه الإرادات القطرية على غاية موحدة وحلم قومى شامخ، يبتعد عن الخلافات والتناقضات العدائية القبلية والقطرية ضيقة الأفق والتى أهدرت طاقات ومساعى وأحلام وطموحات أدت بنا إلى وجود عربى ممزق ومشتت مفتقد الاتجاه والهوية والإرادة فى حين ينهض المشروع الصهيونى للدولة الإسرائيلية المزروعة فى قلب الوطن العربى بمساندة غير محدودة للولايات المتحدة الأمريكية مهيمنًا وواضحاً ومتناميًا عبر مراحل الصراع العربى الإسرائيلى حتى قبل قيام دولة إسرائيلى ١٩٤٨على أشلاء فلسطين المحتلة.

ينهض ويقوم المشروع الصهيونى ومنذ بداية أول مؤتمر لليهود منذ حوالى١٠٠ عام وبعد تأسيس الوكالة اليهودية على إقامة وطن ودولة لليهود فى فلسطين، ونشطت وعملت الوكالة اليهودية على تعبئة الرأى العام العالمى وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية لمساندة هذا الهدف وأقنعت يهود العالم فى الشتات بالهجرة الموسعة إلى فلسطين، وتمت عمليات ومؤامرات سياسية وعسكرية واقتصادية وإعلامية وثقافية متداخلة للسيطرة على مزيد من الأرض وللأسف ساهم بعض الفلسطينين فى تحقيق هذه الأهداف بتخلفهم وعدم وعيهم السياسى وإدراكهم للخطر الذى يتغلغل كالسرطان فى جسد فلسطين وأصبح للوكالة جناح عسكرى عصابات مسلحة استغلت ظروف الحرب العالمية الثانية وإنتصار الحلفاء وخلافات وانقسامات الدول العربية وأنظمتها الملكية المتحالفة مع الاستعمار لفرض الأمر الواقع وتم التقسيم وقامت دولة إسرائيل بعد هزيمة العرب فى حرب ١٩٤٨ ومن البداية لم تعترف إسرائيل بحدود محددة مع جيرانها العرب وهو الهدف الثانى الذى ما زال مستمرًا حتى عصرنا الحالى.

الهدف الثانى للمشروع الصهيونى هو التوسع فى السيطرة على الأرض بشن حروب خاطفة على العرب وفى طليعتها القوى الرئيسية لردعها حضاريًا وعسكريًا فى المنطقة وهى مصر مستغلة الظروف العالمية والعربية ومثيرة دائمًا دعايتها المتقنة المخططة باستخدام اللوبى الصهيونى العالمى خاصة فى الغرب والولايات المتحدة الأمريكية بأنها تدافع عن وجودها ضد أعدائها من الجيران العرب حدث ذلك فى حرب ٥٦ وتصاعد وأسفر عن طموحاتها فى هزيمة ٦٧ التى مازلنا نعانى من مضاعفاتها رغم انتصارنا فى حرب أكتوبر ٧٣ المجيدة.

إن حلم إسرائيل التى تهدف إليه وعلى مراحل تاريخية يستوى فى ذلك حزب العمل مع الليكود هو إقامة إسرائيل العظمى من النيل إلى الفرات مدعمة بأنها القوى العسكرية النووية المهيمنة على المنطقة وفى تحالف ومساندة ومباركة من الولايات المتحدة الأمريكية وإقامة أحلاف ومحاور أبرزها حلفها العسكرى مع تركيا لتهديد سوريا والعراق.

والآن تحصد إسرائيل ثمرة هذا المشروع الصهيونى وتتهيأ لمرحلة جديدة، ويكفى تأمل موقفها من تهويد القدس وبناء مستوطنات بكثافة واحتلال الجولان وتهديد سوريا والرجوع عن اتفاقيات أوسلو ومحاصرة الضفة وغزة وإضعاف عرفات الذى تسرع بإلقاء السلاح وقضى على ثورة الحجارة وارتمى فى أحضان الولايات المتحدة الأمريكية راعية السلام الكاذب، ونسى المخطط الصهيونى الأمريكى المرسوم له لضرب المقاومةالفلسطينية بدعوى الإرهاب، يحدث كل هذا ونسمع لصخب دعاة التطبيع وكوبنهاجن والشرق أوسطية العولمة ،إلخ.

ونتوقف أمام هذا الخطر التاريخى الحضارى الذى يتجسد فى المشروع الصهيونى لنتسائل أين المشروع العربى القومى الذى يواجه ويتصدى لهذا الخطر فنجد غيبة غير مسئولة عربيا تتوحد فى إرادة منظمة واعية بروح صراعات العصر وتغير العالم الذى يتجه إلى بناء تكتلات ومحاور كالوحدة الأوربية مثلا، ولعل أبرز مظاهر هذا التفكك ما يكتب وينشر الآن عن مواقف متباعدة ومتناقضة للدول العربية من المؤتمر الاقتصادى لقطر الذى تفرض الولايات المتحدة الأمريكية وصايتها عليه لتخرج منه إسرائيل محققة أهدافها السياسية والاقتصادية دون التزام بشروط الاتفاقيات وإيقاف بناء المستوطنات.

ويتبدى موقف جامعة الدول العربية سلبياً وهزيلا لجمع الموقف والصف العربى.

إن حصار واستبعاد العراق وحصار ليبيا إضعاف للموقف العربى.

وقد سمعنا أخيرًا عن الوحدة الاقتصادية كلامًا كثيرًا لم يتحقق.

ورغم ذلك فثمة أمل فى وجود محور ونوع من التنسيق بين كل من السعودية ومصر وسوريا لعله نواة لبداية موقف عربى موحد له مشروع قومى يتدارك هذه الأخطار والمخططات التى تستهدف ابتلاع الأمة العربية لصالح الحلم الإسرائيلى الصهيونى ■

الشمولية

فى ظل سعى دءوب لإعادة هيكلة الاقتصاد المصرى ليمكنه منافسة اقتصاديات دول نامية سبقتنا فى تبنى فلسفة التعدد وتحرير السوق، ليكون لمصر مكانها فى خريطة عالم مابعد الشمولية، نجد أن الثقافة المصرية - التى وضعها آباؤنا وأجدادنا فى موقع القيادة لثقافة اللغة العربية الحديثة - مازالت تدفع عن نفسها انتكاسات ڤيروس الشمولية الذى تمكن منها فى الربع الثالث من القرن العشرين ومازالت بقاياه كامنة فى جسد ثقافتنا الراهنة، ومما يزيد من خطورته أنه شأن كل الڤيروسات - قادر على الالتفاف حول عوامل الإبادة، بتغيير غلافه وشكله تارة، وقلب أساليبه وفلسفته تارة أخرى، ونظرة واحدة إلى مؤسسات واصدارات تملأ الحقل الثقافى والإعلامى فى مصر يمكنها توثيق ما نذهب إليه، فهناك صحف كان من مبررات إصدارها - بتصاريح معظمها من الخارج - إغناء التجربة الديمقراطية الوليدة فى مصر، والمساهمة فى تحطيم ذلك الجدار الدائرى، الذى أقامته الشمولية حولنا لحجب المعلومات والحقائق وتزييف مايصلنا منها، ومنع أى تفاعل بيننا وبين ما يجرى فى العالم، وخاصة تلك الأمم التى استطاعت إرساء قيم الفكر الحر وحقوق الإنسان ولكن هذه الصحف سواء كانت «ثقافية» خالصة أو تخصص بعض صفحاتها «للثقافة»، نراها تطرح القضايا الفكرية والفنية بنفس وجهة النظر التى تفبرك بها الجرائم والفضائح فى صفحات الحوادث، بالإضافة إلى هيمنة النبرة الفاشية والعنصرية تجاه كل فكر جديد سواء جاء من الداخل أو الخارج مستخدمين فى ذلك ترسانة جاهزة - وإن كانت قديمة ومتهالكة - تجعل من الوطنية والإنتماء القومى مرادفات للانغلاق والعنصرية، وبالتالى تساهم هذه الصحف الممولة فى إجهاض كل أمل لبناء تفاعل حى بين ثقافتنا وثقافة الآخرين.

ولعل المحور الذى تقدمه القاهرة هذا العدد والمخصص لثقافة مابعد الاستعمار، يسهم فى تأسيس رؤية جديدة للثقافة المبنية على التعدد والجدل الحى بين الثقافات، رغم التاريخ التصادمى بينها فى عصر الاستعمار، وهذا المحور يسهم فى إنجازه مجموعة متميزة من الباحثين، فى مقدمتهم: «مارى تريز عبدالمسيح» التى قدمت رؤية نظرية شاملة لأدبيات مابعد الاستعمار، بالإضافة إلى درس تطبيقى تناولت فيه الباحثة عملين أدبيين: «دنقلة» لإدريس على، «وأجنحة الغبار» لجمال محجوب، كنماذج إبداعية لهذا الحقل المعرفى.

كما نجد فى المحور نفسه بحوثا نظرية وتطبيقية لـ: هالة كمال ورانيا عبدالرحمن وغادة نبيل ونسيم مجلى، بحيث يمكننا القول إن القارئ يمكنه بقراءة هذا العدد - بناء

تجدد نفسها

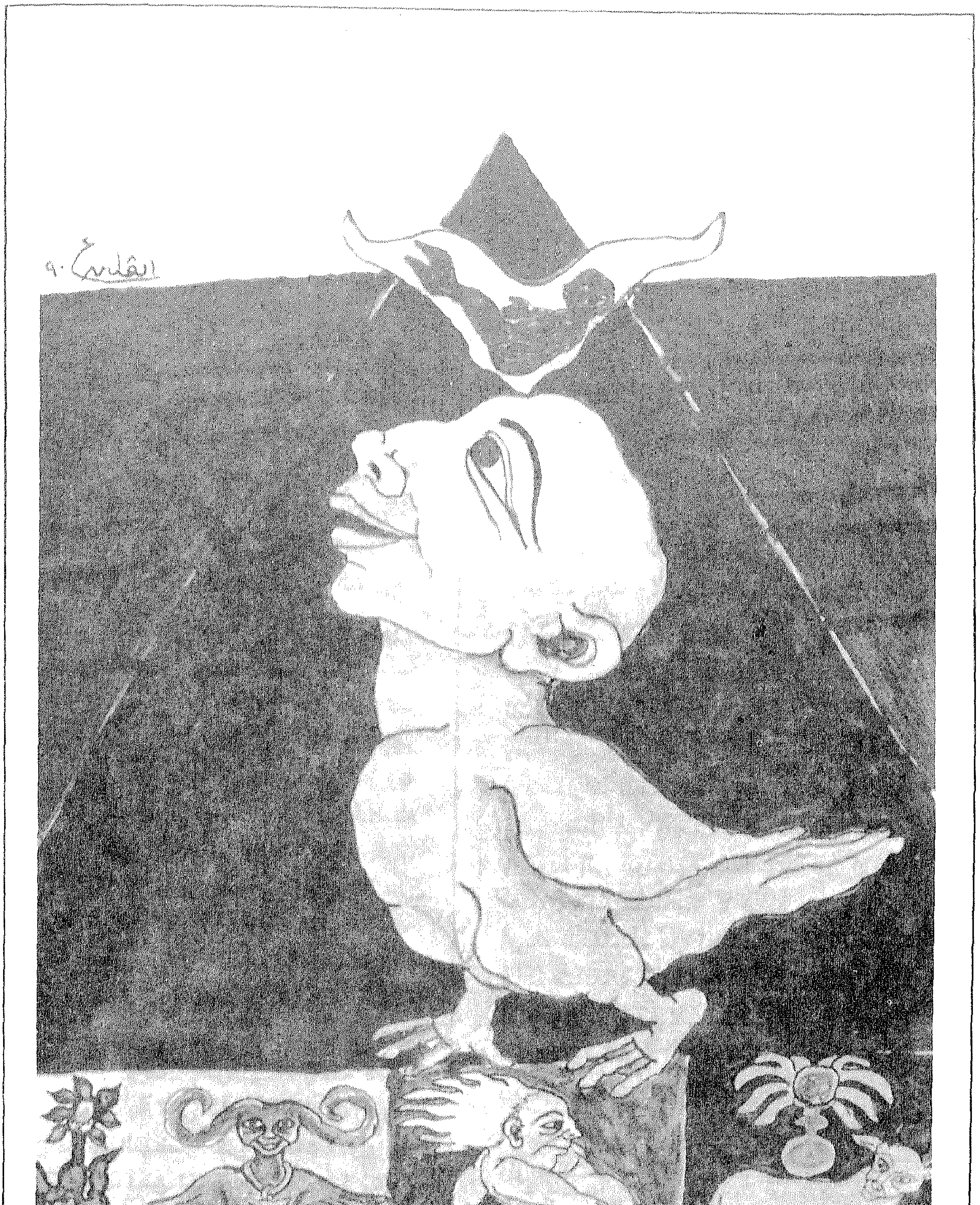
فكرة أساسية عن هذا الحقل الجديد فى العلوم الإنسانية والأدب المقارن.

وكإسهام من «القاهرة» فى تأسيس وعى علمى بالمصطلح اللغوى، فقد قدمنا مجموعة من المصطلحات الهامة لكل دارس، قامت باختيارها وترجمتها: كاميليا صبحى، هذا بالإضافة إلى ماتقدمه كل عدد من إبداع شعرى وسردى ومراجعات نقدية للإصدارات الجديدة والظواهر الهامة فى حياتنا الثقافية.

ورغم تقديمنا لهذا الجهد المدروس، ومحاولاتنا خلق هوية فكرية وإبداعية للمجلة، والابتعاد عن الحياد الذى يطيل عمر المجلات، ولكنه يحولها إلى أشباح، تظهر وتغيب دون أن تترك أثرًا، سوى ما يرويه العجائز من طُرف تساعدهم على قضاء أمسياتهم الطويلة والخالية من البهجة، فإننا نفاجأ بين حين وآخر، ببعض أولئك الحكماء الجدد الذين يعتقدون أنهم يقودون الثقافة المصرية، من خلال أعمدتهم الصحفية، مطالبين بغلق كافة المجلات الثقافية والاكتفاء بواحدة «تليق باسم مصر» وكأن استخدام الرطانة الوطنية، يمكنه تمرير وتبرير الواحدية التى تخرجوا من مدارسها، وكأن مصر النهضة - فى النصف الأول من هذا القرن - كان لها مجلة واحدة «تليق باسمها»، ونابه واحد يقود هذه المجلة رغم أنهم لو نظروا نظرة عابرة إلى البلدان التى يحلو لهم اعتبارها نماذج يُقتدى بها، لوجدوا عشرات المجلات التى تصدر عن كل مدينة وحى، ونحن بالطبع نتفق معهم فى أن مجلة واحدة «محترمة» «ولائقة» سوف تخصص لأولئك الحكماء الكبار، وإن ماسينشر فيها من «إبداعاتهم» سيكون قدوة لحكماء آخرى، لم يسعفهم الحظ بامتلاك «عامود» فى صحيفة، أما غير الحكماء بالمرة، فعليهم العودة إلى مقاعد الدرس ومحاولة تعلم وامتلاك الحكمة من أصحاب الأعمدة.

لقد تعلم شباب الكتاب والمبدعين - جيدًا - من تاريخنا القريب والبعيد، ولن يضيرهم التوجه مرة أخرى إلى صحافة بيروت والخليج وأوربا، كما أنهم تمرسوا على الإصدارات الحرة التى تليق بهم وحدهم، والتى تمثل فى رأينا الأدب المصرى الحى، والعودة إلى الواحدية والشمولية فى الثقافة أصبح حلماً مستحيلاً لا يراود سوى مخيلة أولئك الحكماء من أصحاب الأعمدة، فاقتصاديات السوق التى تحكم الاقتصاد المصرى الآن، ليست محايدة، وكل سلعة أجنبية ترقد على أرصفة المدن والقرى، ترقد بجانبها الافكار التى صنعتها، وبالتالى فإن محاولة حصار الثقافة المصرية وتأطيرها - ولو كانت باسم الوطنية - لن تنجح إلا فى لفظ فلول الشمولية الجديدة خارج المشهد الثقافى كله ولو بعد حين. ■

أحمد طه



المواجهات

١٠ ما بعد الكولونيالية ـ قراءة أولى، ماري تريز عبد المسيح. ١٦ صور للذات الأوربية فى أدب ما بعد الكولونيالية، هالة كمال. ٢٦ الهيمنة والتبعية فى نصين من جزر الكاريبى «الغرفة الأخيرة» لإليان توماس و«مكان صغير» لجامايكا كينكيد، رانيا محمد عبدالرحمن. ٣٤ آفاق ما بعد الكولونيالية، غادة نبيل. ٤٦ مسرح سوينكا والتجربة الإفريقية، نسيم مجلى.

قراءة ما بعد الكولونيالية

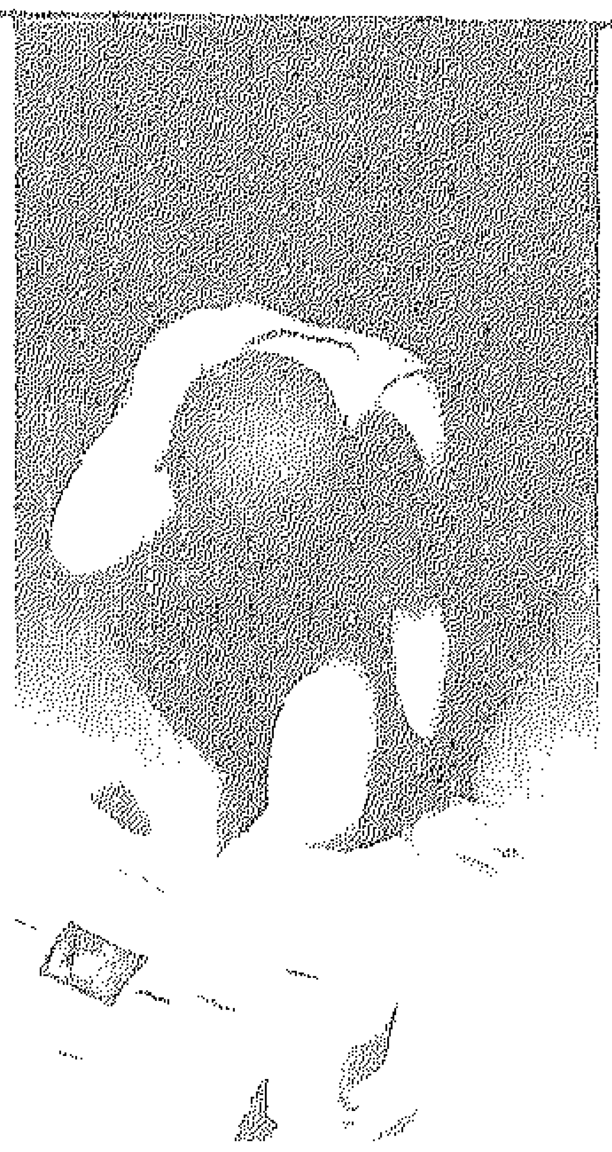
فإن قرونا عديدة من العلاقة الجبرية بين طرفى العصر الاستعمارى، لم تنته بانتقال التمثيل السياسى إلى أبناء المستعمرات سواء كانوا زعماء عسكريين أو مدنيين، فالآثار العميقة التى تخلفت عن هذا العصر، ليست سياسية واقتصادية فقط، فالأثر الثقافي ـ وخاصة فى البلدان التى اكتسبت لغة الاستعمار ـ يفوق فى تأثيره كل أثر آخر، كما أن هذا التأثير لم يقتصر على دول العالم الثالث (أو المتخلف) فقط، بل إنه طال كذلك ثقافة الإمبراطوريات الاستعمارية المهيمنة أيضاً.

ذلك إن فلسفة الاستعمار، قامت على تأكيد الفوارق الجنسية، والبناء الهرمى للثقافات، وتسييد صورة محددة وأحادية للتمدن والتحديث، بحيث يكون الغرب الاستعمارى على قمة هذا الهرم، بالمقابل واجهت قطاعات من الإنتلجنسيا الوطنية هذا التراتب الهرمي بقطيعة كاملة لكل جوانب الحضارة الغربية، والتأكيد على هويتهم الوطنية، بالارتداد إلى ماضيهم، إلى عصر ما قبل الاستعمار، مما أوقعهم فى تناقض قاسٍ، ليس مع عصرهم فقط، وانما مع مفردات حياتهم اليومية ذاتها، ومع بنائهم المعرفى الذى تكوّن معظمه على المعارف الغربية، ومع مؤسساتهم الاقتصادية والسياسية، التى يستحيل عليهم إقامة قطيعة مماثلة بينها وبين نظيرتها فى الغرب.

من هنا نشأت الحاجة إلى انشاء علوم إنسانية جديدة، وكذلك تطوير الموجود منها، لبحث عصر الاستعمار وما بعده، بهدف إقامة مفهوم جديد للعلاقة بين أطراف الظاهرة الاستعمارية، ينبنى على التفاعل لا الصراع، ويمثل بداية لإنهاء عصر العنصرية والعنصرية المضادة، وواكب هذه الحاجة سعى تيارات ما بعد الحداثة، إلى تأسيس كيان معرفى متكامل ـ خاصة مع تزايد الاتجاه نحو العولمة ـ لعصر ما بعد الحضارة الأوربية، حتى اختفت أو كادت علوم تقليدية أوربية كالاستشراق، لتحل محله الأنثروبولوچيا وعلوم الاجتماع والاقتصاد السياسى... واختفت أدبيات التخلف التى تأسست فى ظل محاور ما بعد الحرب الأولى والثانية، لتحل محلها علوم ما بعد الاستعمار، فهل نرى تلك الأطروحات الجديدة ممثلة فى الواقع، حتى نؤمن أن الإنسانية عبرت بالفعل عصر الاستعمار، أم أن هذه الأدبيات لا تمثل سوى البداية، لثقافة مقاومة من نوع جديد، فى وجه الراية الاستعمارية، التى انتقلت ـ بعد تغيير ألوانها وتجديد فلسفتها ـ إلى الجانب الآخر من الأطلنطى. ■

التحرير

لوحة للفنان
ياسر شحاتة



مــا بعــد الكولونيــاليــة

قــراءة أولى

مارى تريز عبد المسيح

فى ظهور الحركة النقدية التى يطلق عليها مابعد الكولونيالية، شهادة على التوازنات غير المتكافئة للتمثيل الثقافى على الساحة العالمية، حيث تتبارى معظم الشعوب لاكتساب المكانة السياسية والاجتماعية فى النظام العالمى الجديد. فالمنظور الذى اكتسبه نقد ما بعد الكولونيالية نشأ عن التجربة الكولونيالية(١) التى خاضتها شعوب العالم الثالث والتى عانت من وطأة استيطان أراضيها. كما تشارك الأقليات التى تعانى من القمع فى ذلك المنظور النقدى أيضا، فالتقسيم الجيوسياسى المتعسف الذى أقامته الدول الكولونيالية فى إطار مشروع الحداثة(٢) ترتب عليه تقسيم العالم إلى شرق وغرب، شمال وجنوب مما حكم على جماعات بأكملها بالارتحال والتشتت والعيش على الحافة. فالكتابات الصادرة عن تلك الجماعات هى كتابات تتجاوز الحدود الجغرافية والاختلافات اللغوية. فهى كتابات صادرة من بقع متفرقة على الخريطة، تتعدد ألسن كتابها ولكنها تتخاطب بلغة واحدة.

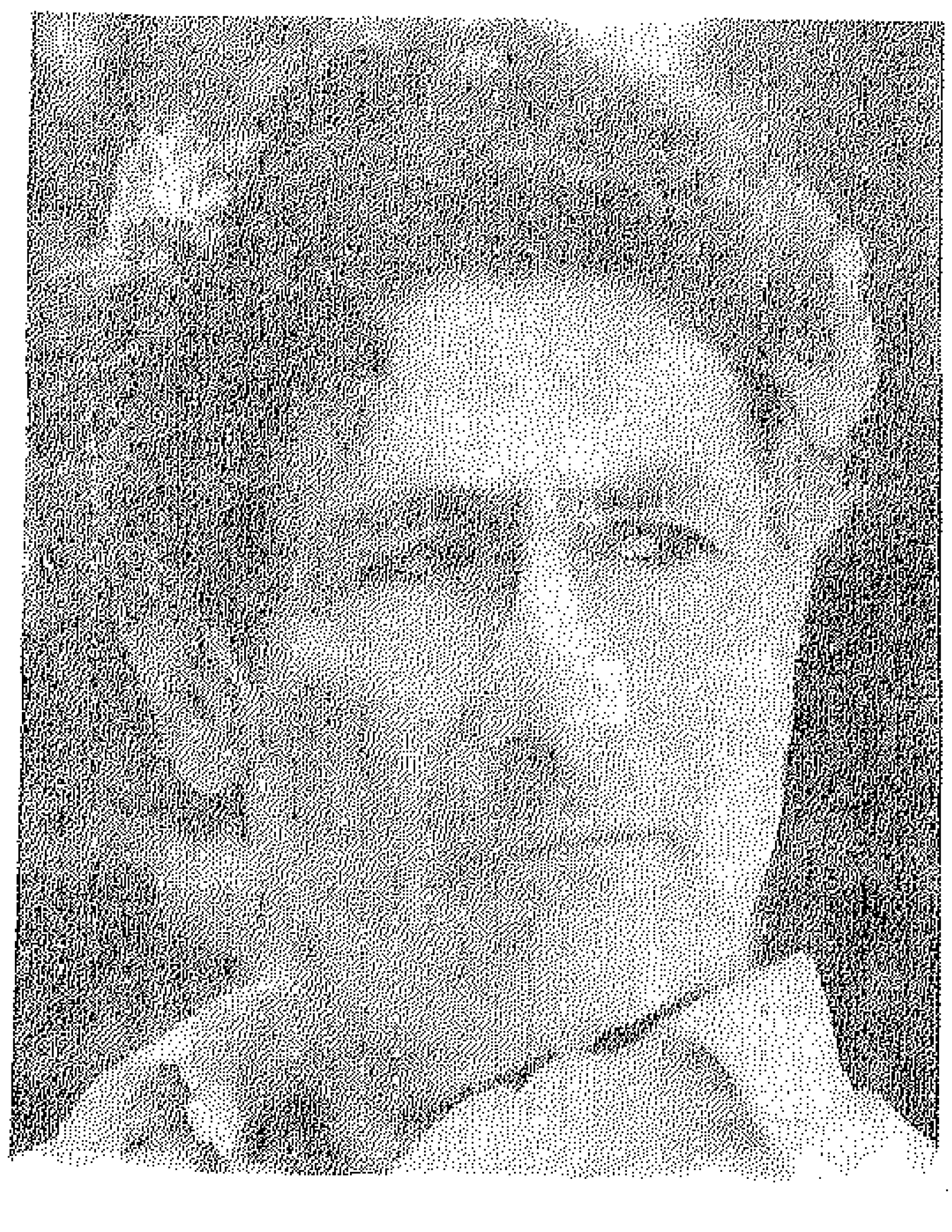
تسعى هذه الجماعات المهمّشة المنتمية للعالم الثالث إلى تعرية إيديولوجية خطاب الحداثة بمفهومها الأوروبى، والتى أباحت فيما أباحت عمليات الاستيطان بزعم التحديث ونشر المدنية، استناداً إلى نظرية التفوق العرقى، ثم تفسير الواقع الناتج عن فعل الاستيطان من زاوية أحادية تسعى لإضفاء صفة الطبيعية على الأوضاع التاريخية المتردية الناجمة عن اللامساواة فى فرص التنمية التى تعرضت لها الأمم، والأجناس، والجماعات، بفعل الأوضاع الكولونيالية المهيمنة. فنقد ما بعد الكولونيالية يسعى لتعرية لحظات الالتباس التى تعترى مزاعم الحداثة الغربية. ومعظمنا قد تابع تلك المحاولات النقدية فى أعمال إدوارد سعيد، الذى كان أول من قرأ الخطاب المتعالى فى الأدب الإنجليزى. فقد ذهب بأن المشروع الاستعمارى قد واكب تطور الرواية بوصفها جنساً أدبياً. كما أكمل نقاد آخرون مشروع إدوارد سعيد، وقاموا بتعرية الخطاب المتعالى فى كتابات المستكشفين والرحل.

أما على مستوى التنظير النقدى، يطرح مشروع ما بعد الكولونيالية دراسة الأعراض الاجتماعية المتمثلة فى افتقاد المعنى وحالات الهوية المنقسمة على ذاتها، نتيجة ظروف تاريخية متعددة، والتى يستحيل تفسيرها من منظور الصراع الطبقى. فدراسة تلك الظروف ضرورة تاريخية عند السعى لصياغة استراتيجيات لبلوغ السيادة الذاتية بالتحرر الفعلى من هيمنة كافة السلطات.

محلية كانت أم دولية - والتعرف على مواطن تحريكها. ولما كانت مواطن السلطة لا تقتصر على أفراد أو جهات بعينها، يتطلب ذلك تعرية الأنساق الاجتماعية السلطوية وشفراتها المستخدمة فى السياق الثقافى، فتغيير عناصر السلطة ليس بكاف لبلوغ الحرية المنشودة. وعليه ينبغى إعادة كتابة التاريخ إعادة جذرية بإعادة تقييم الوضع الاجتماعى الذى يتم فيه كتابة هذا التاريخ والتنبه إلى كيفية صياغة الهوية الثقافية دون حصرها فى إطار زمن تاريخى محدد. فالأمم تمر عليها الأزمنة، وتتوالى عليها الثقافات، فالثقافة تتشكل من طبقات من المعرفة، تتواجد معاً ولا تلغى إحداهما الأخرى.

فالطرح النقدى لنظرية مابعد الكولونيالية يعتمد على الدراسة البينية، فلا تمييز بين النصوص على أساس الأنواع. فالتاريخ يبنى على السرد، والسرد الأدبى له مرجعية تاريخية جغرافية، والسياسة والاقتصاد متلازمان، ويشكلان جزءاً من اللاوعى أثناء السرد. ومثلما هناك ضرورة للنّهل من شتى ينابيع المعرفة، فقد بيّن لنا التاريخ الأدبى ضرورة الوعى بالثقافات المتعددة. فنقد مابعد الكولونيالية هو نقد مقارن، لا يسعى لإقامة تراتب هرمى بين الثقافات، بل لدراسة مدى تفاعلها. وعادة يتيسر للجماعات التى تنقلت بين الثقافات أن تتبين التفاعلات الثقافية. بل إن أكثر الأعمال الأدبية نجاحًا هى التى تكتب فى المنفى، حتى صار أدب المنفى - أو أدب المهجر - الأكثر شيوعاً بين جمهور القراء والنقاد، على حدٍ سواء. فقد ثبت أن الشعوب التى عانت من ظلم التاريخ واضطرت للخضوع والتسلط قسراً، ومن ثم دفعت إلى التشتت والانزياح تلك هى الشعوب القادرة على إيجاد حلولٍ جديدة للحياة وابتداع أنماط جديدة للتفكير. كما تبين للمنظرين النقديين فى عصرنا الراهن أن ثقافات الأقليات والمهمشين التى لا تلتزم بالمعايير النقدية الكلاسيكية، قادرة على تغيير الأسس النقدية للتقييم. فهى تدفع بالنقاد إلى الالتقاء بمفهوم الثقافة خارج سياج أقانيم علم الجمال، مما يفضى إلى التبصر بمنظور جديد قد غفل عنه النقاد من ذى قبل. وبالتالى أصبح من الضرورى على النقاد التعامل مع الثقافة بوصفها مردودية يصعب التوصل إلى معناها الكامل، كما يستحيل تعميمه، أو إضفاء قيمة مطلقة عليه، فالثقافة منتج دائم التشكل، طالما ظلت هناك جماعات تتفاعل فى دأبها المتواصل للبقاء.

تبين النقاد أن المنتج الثقافى المتجدد يسعى للتداول خارج القنوات المؤسساتية والمتحفية التى أسستها وشرعتها الثقافات القومية بخيالها الرومانسى، أو التى سعت مؤسسات كبرى لتقنينها كمعيار عالمى له مقاييسه الكلاسيكية. لم يعد النقاد يسلمون بتلك النظريات التعميمية، وما أصاب المدرسة البنيوية من تفكيك مابعد البنيوية لشاهد على ذلك. وصوبت الأنظار نحو «الآداب الأخرى» المكتوبة باللغات الأوروبية أو بغيرها، بل نال الأدب الشعبى والأدب المكتوب باللهجات المحلية اهتمامًا بالغًا، والمثل قد سرى على الفنون البصرية



إدوار سعيد

والموسيقى الشعبية (المعروفة بالبوب)، والفن الشعبى (فن البوب)، بل الفن التلقائى أيضا. والمقصود بالفن الشعبى هنا هو الفن الرائج وليس الفلكلور. فيتبدى لنا الآن أن المنتج الثقافى هو استراتيجية للبقاء ذات خصائص تتجاوز القوميات وقابلة للترجمة - أى يجوز تناقلها - من ثقافة إلى أخرى. والزائر لأى من العواصم الكبرى يلحظ خليطًا هائلاً من الثقافات، ولا يخفى على أحد اكتساح ثقافات جنوب شرق آسيا للقارتين الأمريكية والأوروبية، وشعبية الأدب المغربى والجزائرى المكتوب بالفرنسية فى فرنسا، والتداخل بين الموسيقى التركية والألمانية فى بعض المؤلفات الموسيقية الشبابية فى ألمانيا. فهناك حركة هائلة من الانزياح الثقافى بعد الحرب العالمية الثانية، أفرزته الظروف التاريخية ما بعد الكولونيالية.

ولم تكن الانزياحات تتجه دومًا صوب الشمال. فالكولونيالية أفرزت جيلاً من الشماليين الذين نشأوا فى الجنوب ومكثوا فيه وكتبوا لسان حال أهله، ونادين جورديمر مثال على ذلك. فقد ولدت لأسرة يهودية، استوطنت جنوب أفريقيا، ولكنها تساند الملونين، ونستشف من كتاباتها مدى التناقض الذى يعيشه الرجل الأبيض بمزاعمه الليبرالية فى مجتمع تسوده التفرقة العنصرية. أما روث برور جابفالا، فهى سيدة أوروبية توجهت للهند مع زوجها الهندى وأنتجت فضاءً نصيًا ينطوى على تفاعلات ثقافية بين الأوروبيين والهنود. وتقدم لنا هالة كمال «صور للذات الأوروبية فى أدب ما بعد الكولونيالية: التفاعل الثقافى فى أعمال مختارة للروائية روث برور جابفالا»، وهى قراءة لأعمالها تبين لنا كيف تشربت الكاتبة الثقافة الهندية حتى تكونت لديها رؤية غامرة بفيض الثقافات. وتشرب الثقافة لا يعنى التقليد أو الاقتباس، فترى هالة أنه ينبغى فى البداية تأكيد أوجه الاختلاف بين الثقافات حتى يتسنى التوصل للمشاركة الفعالة. فتقول روث إن كان

مابعد الكولونيالية
قراءة أولى

اهتمامها بالهند متعلقاً بكيفية تشكل ذاتها أثناء تواجدها هناك، فقد وفرت لها الهند فضاءً للاحتكاك الثقافى. وترى هالة كمال أن نصوص روث خير مثال على التهجين الثقافى ولا أثر فيه على تسيد ثقافة على الأخرى، ذلك هو توجه مابعد الكولونيالية.

توضح لنا دراسة إمكانية الترجمة عن مختلف الثقافات فالانزياح المكانى الذى اضطر إليه الكثيرون قد أدى إلى تأزم مدلول الثقافة أو ماهية الثقافة. فغدت الثقافة فضاءً لا يتحدد بالأمكنة ولا بالأجناس. ومن ثم، بات من الضرورى على الناقد دراسة كيفية إنتاج ثقافة تنبع من الخصوصيات الثقافية وتتجاوزها فى آن، فالتفاعل بين الثقافات لن يتم سوى بالاعتراف المتبادل بالخصوصية كخطوة أساسية للتوصل لتفاهم مشترك.

فنقد ما بعد الكولونيالية يبتعد عن التنظير الذى يقسم العالم إلى ثنائيات متباينة بين العالم المتقدم والعالم المتخلف الذى يدعم فكرة العالم الأول والعالم الثالث. فكتابة مابعد الكولونيالية تؤكد الطابع المركب للثقافة التى تجمع شعوب العالم. ذلك هو المحور الذى تدور حوله دراسة رانيا عبدالرحمن عن «الهيمنة والتبعية فى نصين من جزر الكاريبى». فالباحثة تسعى لإبراز مواطن التفاعل الثقافى، ليتبين لنا أن الصراع لا يتمثل بين الثقافات، بل بين مراكز القوى المتنازعة ـ حتى فى صميم الثقافة الواحدة. فالمثقف فى ما بعد الكولونيالية يسعى لإقامة مشروع ثقافى تشارك فى وضعه كافة الثقافات، مدركاً قيمة الثقافة فى طابعها المهجّن. وتنتهج الباحثة منهج بحث مزدوج، ينبنى على «الاكتساب والإلغاء»: فهى تكتسب منهجية التحليل التى استقتها من النظريات الغربية، ثم تعمل على تطبيقها على أعمال كاتبتين من الكاريبى، مما يستدعى فى بعض الأحيان نقد تلك النظريات الغربية فى المواضع التى يثبت فيها استحالة الأخذ بها بشكل مطلق. أى أنها تكتسب النظرية ثم تعمل على إلغائها كما أنها فى دراستها لا تكتفى بتجاوز النظرية، بل تتجاوز الفروق بين الأنواع والأجناس بتصنيفاتها التقليدية، لتقدم لنا دراسة عن رواية ومقال. فكتابة ما بعد الكولونيالية قد أزالت الحواجز بين الأجناس الأدبية والفنية بل أنها لا تمايز بين أى من الدراسات الإنسانية. فالدراسات البينية تقع فى صميم نقد ما بعد الكولونيالية. فالتعددية المنهجية جزء مكمّل للتعددية الثقافية.

وربما كان لنقاد ما بعد الكولونيالية الفضل فى إبراز إشكاليات الدلالة التى شاعت فى النظرية النقدية المعاصرة. فعناصر الالتباس، والغموض والنهايات المفتوحة، وضرب المفاهيم الكليانية، كلها عناصر عمل نقد ما بعد الكولونيالية على تعريتها. والمحاولة هنا ليست لفرض آخر يتزعمه العالم الثالث لمواجهة الغرب، كما أنه ليس احتفالاً ساذجًا بالتعددية. فخطاب ما بعد الكولونيالية يطرح نماذج من التفكير الجدلى الذى لا يرمى إلى إنكار الآخر. من جهة أخرى، فهو لا يسعى لإدماج الخصوصيات القومية مثلما هو الحال فى المدارس التى تذهب بنسبية الثقافة، فى محاولة منها لتطبيع فكرة التعددية المطلقة، التى تفضى إلى إلغاء التعددية. فعلينا التمييز بين النظريات التى تبيح التعددية المطلقة Plu-ralism، والتى تطالب بالتعددية الثقافية multiculturalism. فالأولى ترى فى التعددية حقيقة قائمة أزلية، يستحيل تجاوزها، ومن ثم يغدو الحوار بين الثقافات بمثابة السماح للآخر بالتحدث دون الإنصات إليه. تلك النظريات تتجاهل العوامل التاريخية التى أنتجت التعددية واللا مساواة فى التمثيل الثقافى. أما الداعون إلى التعددية الثقافية، فهم واعون بالظروف التاريخية التى استثمرت التعددية لترجيح كفة إحدى الثقافات دون الأخرى، وهى محاولة مستترة لتطبيع اللامساواة فى التمثيل الثقافى. فالداعون للتعددية الثقافية يسعون فى قراءتهم النقدية لإعادة تفسير الوعى الكولونيالى فى الكتابات الكولونيالية، ويعد هذا العمل بمثابة ترجمة ثقافية لهذه الأعمال. فردود الفعل الصادرة من العالم الثالث حيال الثقافة المركزية هى محاولة لتوسيع دائرة الحوار بين العالم الثالث والغرب، ذلك لرأب الصدع والوصول إلى أرضية مشتركة بين العالمين. والهجوم الذى وجهه الكاتب الباكستانى (المقيم فى الهند) إعجاز أحمد إلى الناقد الماركسى الأمريكى فريدريك جيمسون هو تعرية لوجه من أوجه الكولونيالية المقنعة التى اقتفى أثرها إعجاز أحمد فى خطاب الناقد الأمريكى الذى يعد من أكثر المؤيدين للتعددية الثقافية. فقد اتهمه أحمد بمحاولة قولبة ما أسماه بالعالم الثالث فى نسق ثقافى محدّد مما أوقعه فى فخ النظرية الأحادية، ذلك لأنه قرأ تاريخ الشرق بمعزل عن الغرب.

ففى الآونة الأخيرة، حاول بعض العاملين فى مجال الثقافة منهجة الدراسات الثقافية لتشييد مؤسسة أكاديمية لنظرية الثقافة. وهى محاولة طوباوية لوضع سلسلة من الخطابات المتناظرة التى أنتجتها مواضع تاريخية غير متجانسة فى قالب مؤسساتى. فبلا شك، هناك عامل مشترك يجمع بين عالم المهمّشين بسبب اختلاف اللون أو الدين أو العنصر أو النوع أو التوجه الجنسى، والذين خضعوا للانزياحات الجغرافية ما بعد الحرب العالمية الثانية. فالعامل الجامع لهذا الشتات هو معاناة تاريخ من التمييز وشوه التمثيل. ومع ذلك، هذا ليس بكاف ليجعل منهم جماعة واحدة. فمعاناتهم الشخصية المغايرة قد أفرزت أنساقاً دلالية متباينة وأشكالاً متفردة للذات الجماعية. وفى سبيلهم لتصنيف مثل هذه الأعمال، ارتضى بعض

النقاد لغة الاستعارة، وطبقوا نظريات ما بعد الحداثة بشكل تعسفي على هذه الأعمال. فإن كانت هناك بعض نقاط الالتقاء بين تلك الأعمال والكتابات الغربية في بعض العناصر المتعارف عليها، مثل صعوبة اتخاذ القرار، وانفصام الذات الفاعلة، والتشرذم والتشكك في المسرودات القومية والمؤسسات فلا زالت تختلف في طبيعة التمثيل الثقافي. فلكل جماعة تاريخ مغاير، وتقاليد خاصة بها، يصعب تجاوزها، فهي لحظات دالة، تطفو على السطح فجأة، مما قد يفضي إلى انزياح الحاضر وانفصاله. فالجماعات التي تعاني من الاختلاف يصعب ربطها في إطار كلياني ولكل منها حاضر منفصل عن حاضر الجماعات الأخرى، برغم اشتراكهم في زمن تاريخي واحد، وقد يشغلون حيزاً مكانيًا متجاوراً وكأننا نعيش زمناً تتجاور فيه كافة الأزمنة. وقد نبه الناقد الهندي (المقيم في الولايات المتحدة) «هومي بابا» إلى ذلك في كتابه موضع الثقافة (١٩٩٤)، حين صدرت الفتوى الشهيرة ضد «سلمان رشدي»، واتهمت الأوساط الثقافية إيران باللجوء إلى أساليب العصور الوسطى في المعاملات، فأشار هومي بابا إلى عدم تفهم تلك الأوساط للاختلاف الثقافي بين الغرب وإيران، الذي أفضى إلى استصدار مثل تلك الفتاوى. كما ذكرهم بابا بأن الأسباب التاريخية والأوضاع الكولونيالية التي أفضت إلى ذلك قد شارك الغرب في إقامتها. وبين أن الأوضاع المتردية للأقليات العرقية في بريطانيا، ومحاولة إدماج المهاجرين في الثقافة الغربية قد لعبت دورها أيضا. (أنظر ص. ٢٢٨ - ٢٢٩). فلم يتنبه الإنجليز إلى أن هناك ثقافات أخرى ما زالت تنبض داخل الحدود المفترضة لدولة بريطانيا. فبالنسبة «لبابا» يستحيل عزل الثقافات بموجب خرائط جغرافية أو صكوك أمنية.

وفي هذا الصدد، يحاول الناقد العربي المهاجر جلال قدير (عضو مجلس تحرير الدورية الفصلية الأدب العالمي اليوم World Literature Today، وله كتابات عديدة منها الكتابة الأخرى: مقالات في أدب ما بعد الكولونيالية في أمريكا اللاتينية)، يحاول إيجاد فضاء آخر لالتقاء ما بعد الحداثة بما بعد الكولونيالية. يذهب جلال بأن ما بعد الحداثة هي الضحكة الساخرة التي اخترقت جدران الحداثة حين بلغت أوج ارتفاعها. أما ما بعد الكولونيالية، فهي كشرة تلتوي على أثرها قسمات الوجه بازدراء، عند تبين أي شكل من أشكال الهيمنة الكولونيالية، التي مازالت تستبدل أرديتها. وكما جاء في ترجمة غادة نبيل لمقال «آفاق ما بعد الكولونيالية»، وهو فصل من كتاب لإلكي بويمر، هناك التقاء آخر بين كتابات مابعد الكولونيالية وكتابات مابعد الحداثة. فالأدب المهجري - أو أدب الكتاب في المنفى - المهاجرين من العالم الثالث إلى الشمال، احتضنته الأوساط الغربية حتى أعيد تقسيم العالم إلى المركز الذي يجتذب المواهب، والهامش الذي يلفظها. تلك الكتابات المتعددة الأصوات كان لها الأثر في قيام نظريات مابعد الحداثة التي ازدهرت في الثمانينات. وأود أن أضيف معلومة قد تؤكد هذا الطرح،

سلمان رشدي

فالمعروف أن جاك دريدا مؤسس التفكيكية، وجان فرانسوا ليوتار فيلسوف ما بعد الحداثة، وايلين سيكسو الناقدة النسوية، كلهم قد نشأوا في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي، ووفقا لما قالته سيكسو، كان تواجدهم هناك في هذه الأثناء، من العوامل الرئيسية التي حفزتهم لتفكيك خطاب التفوق الغربي والمركزية الأوروبية.

كما تطرح بويمر - وفقًا لترجمة غادة نبيل - التقاء آخر بين كتابات مابعد الكولونيالية والكتابات النسائية. فالكاتبات المستوطنات المشاركات للرجل الأبيض في مواقفه الكولونيالية قد عانين أيضا من التمييز في عالم الذكورة. أما النساء المنتميات للسكان الأصليين فقد عانين من كولونيالية مضاعفة. ودراسة رانيا عبد الرحمن لرواية جامايكا كينكيد «مكان صغير» خير مثال على ذلك. فالمرأة المنتمية للسكان الأصليين تعاني من وطأة المستعمر ومن شوفينية الرجل. ذلك أدى إلى قيام مراجهة أخرى بين النساء في العالم الثالث والنساء في المركز. فرفضت نساء العالم الثالث الأخذ بفرضيات الحركة النسوية الغربية بشكل مسلم به للاختلافات الثقافية بينهن. وتوضح رانيا في دراستها الأسباب التي تحول دون ذلك. ولكن ينبغي عدم التعميم عند تناول الاختلافات بين كتابات نساء الهامش والمراكز. فدراسة هالة صفوت تبين علاقة التقاء، فقد تمثلت روث بروير، الأوروبية الأصل، رؤية نساء العالم الثالث في كتاباتها. وأهم ما تبرزه دراستها هو ضرورة تفادي الوقوع في النمطية النظرية أثناء تقييم أي من الكاتبات لتنوع التجربة الإنسانية وتعدد آفاقها. فكما جاء بترجمة غادة، فالمحددات الاجتماعية مثل الطبقة والجنس والانتماء القومي والديني والعرقي قد تلاشت مع إدراكنا صعوبة تحديد جذور الهوية.

ولكنني أرى أن في معظم حالات الحوار حول «مابعد» الحداثة/ الكولونيالية مساع تنشد المساواة في التمثيل الثقافي وليس

مابعد الكولونيالية قراءة أولى

الإلغاء. فعادة ما يتواجد هذا الحوار في المناطق التي اختلطت فيها الأجناس. فالكتّاب في نيوزلندا واستراليا يقفون في فضاء بيني لامتزاج دماء السكان الأصليين بالنازحين من الدول الأخرى. فترى هيلين تيفين في مقدمتها لكتاب الكتابة في مابعد «بعد» (١٩٩١) أن الخلاف بين ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثة لا يستحق كل هذا الاهتمام. يكفي أنهم التقوا على تقويض مركزية الأدب البريطاني الذي هيمن على استراليا ونيوزلندا دهراً من الزمن. ولا يختلف الموقف في أمريكا اللاتينية كثيراً، حيث لا يتجه النازحون من شمال أمريكا إلى جنوبها فقط، بل من الجنوب إلى الشمال أيضا، خاصة بعد ضم المكسيك وبورتو ريكو إلى الولايات المتحدة. بل أن الأفارقة الأمريكيين يختلفون فيما بينهم حول ما إذا كان عليهم اعتبار كتاباتهم إسهاماً في ما بعد الكولونيالية أو ما بعد الحداثة وفي معرض حديثه عن كتاب أمريكا اللاتينية، ينتهي الناقد خورخي دي آلبا إلى أن ما بعد الكولونيالية هو كيان اجتماعي، يطلق على أي من الفئات المقاومة، وآلياتها النقدية لا تختلف كثيراً عن آليات مدارس مابعد البنيوية، فكلها تؤكد أن الهوية ما هي إلا من صنع القوى المهيمنة، فلا ترجع إلى أصول ولا تستند إلى جماعات تربط بينها الخصائص المشتركة، فالزعم بوجود الهوية الأصلية هو استراتيجية تروج لها القوى السياسية بهدف تهميش الآخر. وإن كانت مثل هذه الآراء قد تبدو مستفزة لبعض الجماعات التي تزايد على أصولها لتخرج من أزمة مواجهة الأوضاع الاجتماعية المتردية، وإن كان هذا الخطاب قد يستفز الجماعات التي تزعم الحفاظ على نقاء دماءها (وهو زعم تكذبه الدراسات العلمية)، ربما يفيد نقد ما بعد الكولونيالية في مراجعة الممارسات السلطوية في تاريخ تلك الجماعات في عهدها السابق أو الحالي.

ربما تفيدنا هذه القراءة الأولى في ما بعد الكولونيالية حينما نتساءل عن مكانة كتاباتنا في العالم. فيتراءى لنا الآن، أن الوضع الثقافي لم يكن من صنع الشمال بمفرده، بل شاركت فيه كافة الجماعات، ومقاومة المركز لا ينبغي أن يغفلنا عن الدور الذي لعبناه، والذي مازال بإمكاننا أن نضيف إليه. وعلينا التنبه إلى أن الثقافة ليست منهجاً معرفياً نستعيره من الآخر، ولا هو فعل متوارث ينبغي الالتزام به. ومن ثم، علينا مساءلة جدوى النظريات النقدية برمتها - مستقدمة كانت أم موروثة - والتي تستخدم كأطر تعسفية لتنميط آفاق المعرفة. فلا ينبغي أن تتحدد المعرفة بالنظرية. فالمعرفة هي فعل يتحدد بوقائع الحياة المتغيرة، والصراع لتحديد المنهج المعرفي يتلاقى والصراع لتحديد المعنى. فالثقافة ليست وسيلةً معرفية بل فضاءً تتفاعل فيه شتى العناصر، فهي منتج يفعل ويتفاعل. من هذا المنطلق تتيح لنا دراسة المنتج الثقافي إمكانية التعرف على كيفية تخييل الآخر في اللاوعي الشخصي والجمعي، وكيفية قولبته لإقصائه وتهميشه. تلك المقاربة للمنتج الثقافي بوسعها تمهيد الطريق للالتقاء بالآخر بوصفه ذات فاعلة رهن التاريخ والظرف الشخصي. ■

(١) الكولونيالية غالبا ما تترجم في العربية إلى «الاستيطان». وربما يفضل أغلبية القراء الاحتفاظ بالمصطلح الأجنبي، ذلك لأنه اكتسب مفهوم خاص في الدراسات الثقافية لم يكتسبه المصطلح العربي «الاستيطان» بعد. فالاستيطان في الثقافة الأوروبية لم يعد يقتصر على المعنى المألوف الذي يعني الاحتلال أو الاستعمار، بل اكتسب مضمون ازدرائي يستخدم للإشارة إلى أية سياسة ترمي إلى استغلال الشعوب أو الجماعات المستضعفة من قبل القوى العظمى. ومن ثم، فقد صار لمصطلح «الكولونيالية» أو «الاستيطان» تداعيات سياسية تنبني على معايير أخلاقية، حتى غدت العلاقات القائمة على الاستغلال بكافة أنواعه، سواء كان استغلال الرجل للمرأة أو الكبير للصغير، أو الأغلبية للأقلية، كلها علاقات توسم بالكولونيالية.

(٢) ما أعنيه بمشروع الحداثة، هو المشروع الذي بدأ مع فلسفة الأنوار وتطور عبر الأزمنة في الفكر الأوروبي، حتى بلغ الفلسفة الوضعية التي تنشد العقلانية، وتزعم القدرة على بلوغ الموضوعية المطلقة في الأحكام، مما ترتب عليه الاعتقاد بتفوق الجنس الأوروبي، لتفوق المعايير العلمية الأوروبية التي يسرت تحكم الإنسان في الطبيعة. هذه المفاهيم، أباحت بدورها استبعاد الآخر أو الأجناس الأخرى التي تتسم بالبدائية بزعم مدنيتها لتواكب خط التطور الذي تنتهجه البشرية. فنشر المدنية، أو الحداثة بمفهومها السلبي استدعى استعمار الشعوب وإباحة هذا الفعل دون التشكك لحظة في المعايير الأخلاقية القائم عليها. وأدى تلازم المفهوم السلبي للتمدين مع الأوضاع الاستعمارية إلى رد فعل ارتدادي من قبل الجماعات المتطرفة حتى أنها نبذت الحداثة بكافة أشكالها، وأول مسعاها بعد الاستقلال توجه للارتداد كضمان للانفصال التام وتأكيد الهوية. فرفض مشروع الحداثة في الشمال تختلف أسبابه عنها في الجنوب. فالشماليون نبذوا الحداثة لمزاعمها بمركزية المعرفة، ومن ثم جاءت ما بعد الحداثة لتفكيك معطيات الحداثة، مما دفع البعض للاعتقاد أن ما بعد الحداثة هي فعل «تحديث» لحركة الحداثة التي شاعت في أوائل القرن.

صور للذات الأوروبية في أدب ما بعد الكولونيالية*

التفاعل الثقافى فى أعمال مختارة للروائية روث بروير جابفالا

هالة كمال

تُعتبر روث بروير جابفالا (Ruth Prawer Jhabvala) من الكتاب المعاصرين المهتمين والمهمومين بالتفاعل الثقافى فى سياق ما بعد الكولونيالية. وينعكس ذلك بوضوح على كتاباتها حيث تتناول عديداً من الشخصيات الروائية الأوروبية فى تفاعلها الثقافى مع واقع الحياة فى مجتمع مغاير. وإن المتأمل لروايتها «مكان متخلف» (١٩٦٥) A Backword Place سرعان مايكتشف عناصر ما يطلق عليه «التهجين الثقافى» (hybridity) فى سياق خطاب ما بعد الكولونيالية. فعلى مستوى مضمون الرواية وما تتناوله من قضايا، يتضح وجود محاولة لتجاوز الثنائية الفاصلة (binary opposition) بين ماهو غربى وما هو هندى، التى تكاد تخضع بصفة مستمرة لعملية تقويض فى مقابل التأكيد على عناصر وأوجه الاحتكاك الثقافى بل والتداخل والتجانس فى أحيان كثيرة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الخاصية مغايرة تماماً للطابع السائد والمميز للنصوص الكولونيالية حيث التأكيد على الفروق والاختلافات الجوهرية بين الثقافات محل «التفاعل» فى صالح الطرف الأقوى، أى صاحب النفوذ الاستعمارى.

الكولونيالية/ ما بعد الكولونيالية:

فى دراسته التاريخية حول التصور البريطانى للهند كما يتمثل من خلال الأدب الأنجلو هندى، يشير آلن جرينبرجر (Auen Greenberger) إلى دور النصوص الأدبية فى كشف جوانب متعددة من علاقة التفاعل الثقافى بين البريطانيين والهنود، فيرى أن الأدب الذى أنتجته أقلام بريطانية فى إطار الاستعمار - أى الأدب الكولونيالى - يقوم بأدوار ثلاثة.

أولاً: كان يمثل مصدراً للمعلومات عن الهند فى متناول عامة الشعب البريطانى، حيث كان يستهدف قراء من البريطانيين ممن كانوا يقيمون فى بريطانيا أو الهند على حد سواء.

ثانياً: إن تلك الكتابات ترسم صورة لحياة الأوروبيين المقيمين فى الهند وأسلوب حياتهم وطرق تفكيرهم. وثالثا: كان لتلك الكتابات أكبر الأثر على كل من اطلع عليها ممن هم فى طريقهم إلى الهند، حيث كانت تزودهم بانطباعات معينة وآراء مسبقة بل وتوقعات لما هم فى سبيلهم إلى مواجهته ومعايشته، مما كان ينعكس على استجاباتهم وردود أفعالهم تجاه ذلك المجتمع الآخر (جرينبرجر، ص٢).

ويقوم جرينبرجر بتقسيم كتابات الإنجليز حول الهند فى الفترة ١٨٨٠ - ١٩٦٠ إلى ثلاث مراحل وهى:

مرحلة الثقة ومرحلة الشك، تليهما مرحلة الحنين إلى الماضى، وذلك تبعاً للإطار التاريخى وانعكاس معطياته على الكتابة والمؤلفين.

وإذا كان جرينبرجر كمؤرخ يعرض وجهة نظره كممثل للفكر البريطانى، فإن المؤرخ الأدبى الهندى بوبال سنج (Bhupal Singh) بدوره يقسم الأدب الأنجلو هندى إلى ثلاثة مراحل أيضا، تنتهى المرحلة الأولى منها بثورة ١٨٥٧، والثانية بإصدار رواية «كيم» (١٩٠١) من تأليف رديارد كبلنج (Rudyard Kipling)، فى حين تتضمن الفترة الثالثة حدث تقسيم البنجال عام ١٩٤٧ وحتى الزمن الحاضر.

ومن الملاحظ أن كلا من جرينبرجر وسنج يتفقان على أن الأعمال الأدبية الأنجلو هندية فى بداياتها قلما كانت تتناول العلاقات بين البريطانيين والهنود، بل تكاد لا تشير إلى أى شكل من أشكال التفاعل المباشر بين ممثلى هاتين الثقافتين. فلا تتعدى تلك النصوص كونها كتابات وصفية للطبيعة فى الهند وتصويرا لملامح الواقع الرسمى للهند كمستعمرة بريطانية. وهكذا نجد أن التفاعل بين الثقافتين البريطانية والهندية لا يتبدى إلا فى إطاره العام دون تناوله على مستويات شخصية بين ذوات مستقلة. كما يلاحظ فى الكتابات الكولونيالية أن العلاقات بين الأشخاص عادة ما تقوم فى إطار العلاقة ما بين السادة والخدم، بحيث تعمل تلك الصورة النمطية على إعلاء قيمة الذات البريطانية والتأكيد على السيادة البريطانية على الفئات الخاضعة لسيطرتها العسكرية والسياسية.

ولعل من أكثر النماذج تكرارا فى التصوير الكولونيالى للبريطانيين فى الهند هى صورة الفرد الإنجليزى بصفته قائدا وسيدا. بينما يتم تقديم الهنود فى صورة الخدم أو كالأطفال الذين هم فى حاجة إلى التوجيه والقيادة. وإذا كان هذا هو التوجه العام السائد والمميز للكتابة الكولونيالية، إلا أنه كان هناك مع ذلك تيار معاد للإمبريالية ولعل من أكثر ممثليه الكاتب جورج أورويل (Heorge Orwell) الذى كان يرى فى تجربة الإمبريالية ممثلة فى الإمبراطورية البريطانية والاستعمار بشكل عام مصدرا لتدنى العقلية البريطانية. ويتضح موقف أورويل جليا فى مقالة له بعنوان «إطلاق النار على الفيل» حيث يقوم الراوى - البريطانى - بالتوصل إلى فهم ووعى بطبيعة الإمبريالية فيقول:

«يا لها من عملية لا جدوى أن يسود الرجل الأبيض الشرق... إنه يرتدى حينها قناعا، ويظل وجهه يتحول ويتبدل حتى يلائم ذلك القناع... إن حياة كل رجل أبيض فى الشرق هى صراع واحد مستمر فى محاولة لتجنب أن يكون مصدرا للسخرية».

(أورويل، ص ٢٣٩ - ٢٤٠)

ويرى أورويل أن امتلاك القوة يفرض على الحاكم سلوكا يتفق مع وضعه ومع ما هو متوقع ومنتظر منه، بصرف النظر عن رغباته ومعتقداته الشخصية. وهكذا يجد الراوى فى هذه القصة نفسه مجبرا على قتل الفيل رغم عدم رغبته هو نفسه فى القيام بذلك، ورغم قناعته بعدم جدوى العملية كلها. إن عبثية الموقف كله تبرز من خلال مايلى:

«لم أكن فى الحقيقة سوى دمية عبثية تدفعها إرادة تلك الوجوه الصفراء. وقد أدركت ساعتها أنه عندما يتحول الرجل الأبيض إلى طاغية فإنه إنما يعمل على تدمير وتقويض حريته الشخصية».

(أورويل، ص ٢٤٠)

و«الرجل الأبيض» هنا إنما يشير إلى الاستعمار متجسدا فى صورة إنسان،ومع ذلك لابد من الإشارة إلى أن نقد أورويل للاستعمار إنما يعبر فى حد ذاته عن جانب من جوانب الكولونيالية، حيث أن مبررات اعتراضه على الاستعمار ليست فى جوهرها فى صالح الفئة الخاضعة للمستعمر أوبدعوى الحقوق الإنسانية المتساوية للطرفين، وإنما هى بدافع ضمان سمو «الرجل الأبيض»،الذى يفقد حريته فى تفاعله مع «إرادة تلك الوجوه الصفراء».

وعلى أية حال، فإنه قلما يقدم الأدب الكولونيالى الفرد البريطانى فى علاقة تفاعل وتعامل مع الهنود على أسس المساواة. فالأجنبى دوما منفصل عن المواطنين الأصليين، وفى حالة البريطانيين فى الهند فإننا نجدهم دوما فى درجة ومستوى أعلى من أتباعهم الهنود. ويؤكد الناقد إدوارد سعيد على هذه الفكرة فى دراسته حول مفهوم الاستشراق قائلا : «أن يكون أوروبيا مقيما فى الشرق يتطلب منه دوما أن يمثل ضميرا ووعيا منفصلا وغير مسار لما حوله...» (ص، ١٥٧).

وقد ترتب على ذلك الوضع أن العلاقات الشخصية كانت لاتحدث إلا فى أضيق الحدود، كما كانت الزيجات المختلطة - التى تقوم بين طرفين أحدهما بريطانى والآخر هندى - حدثا نادر الوقوع، كما كان ينظر إلى الأبناء الناتجين عن مثل تلك الزيجات نظرة احتقار باعتبارهم حاملين لأسواء ما فى الأصل الذى ينتمى إليه الأبوان. وتمثل فكرة الزواج المختلط بالنسبة لى مثالا للتفاعل الثقافى عبر الأجناس المختلفة فى أقصى درجات ذلك التفاعل حميمية، ومن هنا كان انعكاس ذلك فى الأدب - من حيث تصوير مدى نجاح الزواج المختلط أو فشله - مقياسا للتوجه العام السائد بشأن محاولات التبادل الثقافى المباشر بكل ما يترتب عليه من نتائج وتبعات.

ويشير نورمان دانييل (Norman Daniel) فى كتابه بعنوان «الحاجز الثقافى» The Cultural Barrier إلى الصعوبات التى تواجه الزيجات القائمة بين طرفين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين، والتى يرجعها المؤلف إلى الاختلاف فى التركيبة الثقافية والتكوين النفسى الذى «يتطلب أن يقوم أحد الطرفين بالتضحية بثقافته أو ثقافتها الخاصة والمألوفة» (ص، ١٣). ومن الواضح أن مثل تلك التضحية عادة ما يكون من غير المحتمل حدوثها بل وتكاد تكون مستحيلة فى السياق الاجتماعى الأنجلو هندى.

وبما أن الواقع الاجتماعى والتاريخى تتردد أصداؤه فى الكتابة الأدبية، فإننا نجد فى الأدب الأنجلو هندى الكولونيالى انعكاسات للاتجاه العام الخاص بالتفاعل الثقافى فى سياق اللحظة التاريخية المعنية. ومن هنا كان تصوير الزيجات المختلطة أو حتى العلاقات العابرة بين طرفين يمثلان ثقافتين مختلفتين فى الأدب الكولونيالى يعمل على إنهاء هذه العلاقات بالفشل. وفى حالة الاعتراف بإمكان قيام علاقات إنسانية، إلا أن علاقات الحب والزواج فى هذا الإطار يكاد لايكتب لها النجاح على الإطلاق. وكما يشير بوبال سنج، فإن العلاقات من هذا النوع تقوم عادة بين رجل انجليزى وامرأة هندية، بحيث تكون السيادة مؤكدة لطرف على حساب الآخر، فيتم تعضيد الأصل الانجليزى بقيمة الذكورة. أما العلاقات بين

صور للذات الأوربية

امرأة إنجليزية ورجل هندى فلم تبدأ فى الظهور إلا فى القرن العشرين مع تعرضها للانتقاد الشديد. ومن الجدير بالذكر هنا أن العلاقات الناجحة هى التى يكون الرجل الهندى فيها بريطانى الثقافة والتعليم ويشرط أن يستقر الطرفان فى بريطانيا لا الهند. (سنج، ص ١٧١). وربما يكون فى ذلك إشارة إلى تغلب قيمة الذكورة على الثقافة السائدة التى عادة ما تمثل بالنسبة للمجتمعات الأبوية قيمة سيادية عليا.

ومن الملاحظ أن النماذج النسائية الأوروبية الموجودة فى الأدب الكولونيالى لاتتعدى أنماطاً محدودة متكررة من النساء والفتيات المقيمات فى بلد كالهند مثلا، ويكاد يمكن حصرهن فى أدوار زوجات وبنات رجال الدولة البريطانيين وضباط الجيش البريطانى فى الهند ممن يقيمون هناك بصفتهم ممثلين للحكومة البريطانية، إلى جانب بعض الممرضات المرافقات للقوات العسكرية وبعض الراهبات أو ممن يقمن بمهام دينية خاصة فى الهند، إضافة إلى المربيات اللاتى يتم الاستعانة بهن فى تربية أبناء علية القوم خاصة من الانجليز أنفسهم. وفى كافة الأحوال، يتم تحديد حركة هؤلاء النساء والفتيات فى إطار الوسط البريطانى ونادراً ما يتعرضن للتفاعل مع فئات المجتمع الهندى المختلفة.

أما أدب ما بعد الكولونيالية فيتميز بتغير إن لم يكن انقلاباً فى علاقات القوى تلك، فتكتسب عملية التفاعل الثقافى أبعاداً أخرى مع انتهاء الثنائية المتقابلة القائمة على أساس السيادة/ العبودية. ولم ينعكس الواقع التاريخى الخاص بانتهاء الحركة الاستعمارية وتحقق الاستقلال على الكتابة سوى فى فترة زمنية لاحقة ربما نظراً لاستمرار تبعية الفكر الإنسانى لمقاييس ووجهة النظر الأوروبية (اشكروفت وآخران، ص٥ وما بعدها).

ففى خطاب الاستشراق مثلا، يشير إدوارد سعيد فى كتابه «الاستشراق» إلى أن اللقاء الثقافى بين «الغرب» و«الشرق» كان يتم دومًا «بين طرفين أحدهما قوى والآخر ضعيف» وأنه كان تعمد على تفرقة بين الغرب وما يتسم به من رفعة وسمو مقابل الشرق وما يمثله من دونية - من وجهة النظر الغربية بالطبع. فيوضح سعيد بالتالى أن فكرة «الشرق ما هى إلا مفهوم غربى يخلق لقاء ثقافيًا قائماً على الآراء المسبقة لا الحقائق الواقعية» فخطاب الاستشراق كما يراه سعيد لايقوم سوى على علاقة «نصيّة» (Textual) ذات طبيعة خاصة، ولا يعتمد على الحقيقة الواقعة (ص ٤٠ - ٤٢) وإذا كان سعيد قد فضح مركزية النظرة الغربية والقوة المؤثرة لذلك التوجه الغربى على الكتابة والفكر بصفة عامة، إلا أنه لم يركز على «الشرق» كقوة فعالة مؤثرة فى إطار التفاعل الثقافى.

وتعرف الكتابة فى إطار ما بعد الكولونيالية بظاهرة «الرد على الكتابة بالكتابة» (Writing back)، أى استخدام لغة الثقافة المركزية - الغربية / الإنجليزية مثلا - واستبدالها بحيث يصبح الناتج خطاباً جديداً يمثل الثقافة المحلية. وتشير الثقافة المركزية هنا إلى ثقافة المستعمر - بكسر حرف الميم - بينما تشير الثقافة المحلية إلى ثقافة الطرف المتعرض للاستعمار، ويشير كل من اشكروفت وجريفش تيفين (As-cheroft, Griffiths& Tiffin) فى كتابهم **الرد على الكتابة الإمبريالية بأن الرد على الكتابة يكون الكتابة عن طريق عمليتى** الإلغاء والاكتساب (Obrrogation anf ap-propriation). وتتضمن العملية الأولى رفض سلطة اللغة الإنجليزية والثقافة البريطانية على غيرها من وسائل التواصل، وكذلك رفض تبنى أى من المقاييس والمعايير التابعة للبلاد الاستعمارية. أما العملية الثانية فتقوم على اكتساب لغة الثقافة المركزية وإعادة تشكيلها بحيث تتسع للتجربة الثقافية ما بعد الكولونيالية (اشكروفت وآخران، ص ٣٨ - ٣٩)

وهكذا يصبح النص ما بعد الكولونيالى فى حد ذاته «هجيناً» من حيث الشكل والمضمون، ويورد كتاب **الرد على الكتابة الامبريالية** رواية المؤلف الهندى نارايان وعنوانها **بائع الحلوى** كنموذج للنص الهجين شكلا وموضوعاً، إذ يعرض النص القيم الهندية التقليدية فى شكل أدبى غربى ألا وهو فن الرواية. أما عمليتا «الإبطال والتمكن» فيتم التعبير عنهما رمزياً عندما تتم إزالة صورة المسئول البريطانى السيد نويل من الحائط لتحل محلها - وفى نفس إطار الصورة السابقة - صورة أحد الآلهة الهندية. وهكذا قام الكاتب الهندى باقتباس الشكل الأدبى الغربى على سبيل الإطار الخارجى لتجاربه الشخصية وثقافته المحلية (اشكروفت وآخران، ص ١٠٩ - ١١٥).

وإذا كان مفهوم «الإطار» هذا يتضمن قدراً من محدودية للأفق وتضييقه بحيث لا يدع مجالا للتحرر والانطلاق - ولو حتى على المستوى الحرفى المباشر - فإننى أميل إلى تبنى وجهة نظر الناقد الهندى رامانوجان حين يركز على عملية التفاعل الثقافى من حيث كونها عملية قائمة على «التبادل» أى أنها عملية تفاعل ثقافى متبادل، حيث يؤكد أن «لقاءات الثقافات تعمل فى بداياتها على تأكيد أوجه الاختلاف وتستمر إلى أن تصل إلى نقطة تفاهم وتواصل مشترك» (رامانوجان، ص ١٤٥).

وهكذا تمثل «المشاهدة المتبادلة» مصدراً للتفاهم بين الأطراف المشتركة فى عمليات احتكاك وتفاعل ثقافى، بحيث يعمل ذلك على التعامل مع كل ما هو غريب واحتواء وتفهم كل مايبدو مفزعاً لمجرد كونه أجنبياً - أى منتميا لثقافة مغايرة. وفى إطار التفاعل الثقافى الأنجلو هندى يرى رامانوجان العلاقة بين الطرفين قائمة على التبادل المشترك، فيقول: «إن كلا من مراقبى الهند (أى الأجانب، ومراقبى الهند (أى الهنود) يمثلان مصدراً للمتعة والمعرفة. وإن مثل هذه اللقاءات هى مثل مرآة تعكس مرآة أخرى تكشف لنا عن الكثير عن أنفسنا وعن غيرنا» (رامانوحان، ص ١٣٨ - ١٣٩).

ولعل من أهم خصائص أدب ما بعد الكولونيالية من وجهة نظرى هو عنصر «التهجين الثقافى» ووجهة النظر المتنوعة المداخل والملامح فى التعامل مع العالم، مع التحرر من أحادية النظرة ومن سيادة ثقافة ما فوق غيرها من الثقافات. ويتميز ذلك التوجه الجديد - وهو ما يعرف بما بعد

الكولونيالية - بأن كافة الثقافات، المحلية منها والغربية تتعايش بحيث أن النص الأدبى المنتمى إلى أدب ما بعد الكولونيالية يصبح فضاء للتفاعلات والتداخلات الثقافية فى سياق أشبه بما يطلق عليه الناقد الهندى رامانوجان. سياق المرآة العاكس لمرآة أخرى.

وفى الصفحات التالية أسعى إلى الكشف عن عناصر ما بعد الكولونيالية فى أعمال روث بروير جابفالا فى محاولتها لخلق فضاء نصى يتسع لأشكال من التفاعل الثقافى بين الأوروبين والهنود فى إطار ما بعد الاستقلال. وتمثل رواية مكان متخلف بالفعل فضاء نصى يتبدى فيها هذا التفاعل الثقافى كقضية تؤرق جابفالا على مستوى المضمون الفكرى من جهة والشكل الفنى من جهة أخرى. فمن حيث المضمون تتناول الرواية صورا للذات الأوروبية فى تفاعلها مع «الهند» فى ما بعد الاستقلال، وتتمثل هذه الصور فى نماذج لثلاث نساء أوروبيات مقيمات فى الهند وهن جودى (Judy)، إيتا (Etta)، وكلاريسا (Clarissa)، وتمثل كل منهن درجة مختلفة من درجات الاندماج فى المجتمع الهندى، كما تكشف كل منهن عن نمط مغاير للذات الأوروبية، أما من حيث الشكل فإن التميز العرقى الذى ظلت الذات الأوروبية تدعيه فى علاقتها بالذات الهندية - المحلية - يتم تجاوزه بحيث لا يصبح للأوروبى أو الأوروبية السيادة على الشخصية الهندية، فيقوم النص بإلغاء الطبقية العرقية والثقافية فى صالح التداخل الثقافى والهجين، مما يزيل الفواصل ما بين الثقافات ويخلق واقعاً جديداً.

روث بروير جابفالا:

أود هنا التعريف بالكاتبة روث بروير جابفالا التى تحتل موقعا متميزا فى نسيج الأدب المكتوب باللغة الإنجليزية والذى يتخذ من الهند موضوعا وموقعا لأحداثه. ويشير الناقد هيدن مور وليامز إلى إشكالية تركيبية جابفالا الشخصية قائلا:

«إن أعمالها تنتمى بشكل أو بآخر إلى الأدب الذى يدور حول الهند والذى صدر عن الكتّاب الأجانب فمن لهم صلات وطيدة بالهند.. أما تجربتها الشخصية الحميمة بالهند والحياة هناك واهتمامها الشديد بذلك من حيث كونها أديبة روائية يجعلها أقرب إلى الكتّاب الهنود».

(وليامز، ص ٥٣)

فقد ولدت روث بروير جابفالا فى عام١٩٢٧ فى مدينة كولون فى ألمانيا، وكان والدها بولنديا يعمل بالمحاماة، وقد انتقل إلى ألمانيا من بولندا أثناء الحرب العالمية الأولى لتجنب الانضمام إلى الجيش. أما والدتها فكانت ألمانية من أصول بولندية وروسية. وفى عام ١٩٣٩ انتقلت أسرة بروير والتى كانت تتكون من روث ووالديها وأخيها زجبرت إلى إنجلترا حيث ما لبثوا أن استقروا فى مدينة لندن. وقد درست روث الأدب الإنجليزى فى جامعة لندن حيث تعرفت على مهندس هندى شاب وماكان ليمر وقت طويل حتى تزوجا عام ١٩٥١ وسافرا بعدها إلى الهند حيث استقر بها المقام إلى عام ١٩٧٥ عندما قررت الانتقال إلى نيويورك واتخذتها مقرا لها.

وهكذا فإن تكوين روث بروير جابفالا المتعدد الثقافات بأصولها الأوروبية وتعليمها البريطانى وانغماسها فى المجتمع الهندى خلق لديها بلاشك وعيا وزودها بتجربة حياتية متعددة الجوانب وثرية، ومن هنا يميل عديد من النقادإلى وصفها بأنها تحمل وجهة نظر مزدوجة كما لو كانت هندية وأجنبية فى ذات الوقت (انظر على سبيل المثال الناقدة فاسنت شاهان (Vasant Shahane).

ومن الجدير بالذكر فى سياق علاقة جابفالا بالهند هو مقالتها بعنوان «ذاتى فى الهند» والتى تعلن فيها بدء مرحلة جديدة فى تطور اهتمامها الفكرى حيث تقول: «يجب على أن أعترف بأنى لم أعد مهتمة بالهند فى حد ذاتها، وإنما اهتمامى الآن منصب على ذاتى فى الهند» (ص ١٣). ويشير ذلك القول ضمنيا إلى مرحلتين من مراحل الكتابة لديها، فرواياتها الأولى التى صدرت فى الفترة ١٩٥٥ - ١٩٦٢ تدور أحداثها فى الهند بعد حصولها على الاستقلال، وتعمل على استعراض جوانب من الحياة الاجتماعية والقضايا السياسية وآمال وأحلام الطبقة الوسطى الهندية، حيث الصراع دائر بين التقاليد من جهة والتحديث من جهة أخرى. وتميل المؤلفة هنا إلى القيام بدور «الملاحظة» أكثر من كونها «معلّقة» على ما تبديه من أحداث وشخوص.

وتمثل رواية مكان متخلف أولى روايات جابفالا التى يتحول فيها اهتمامها إلى تتبع أشكال التفاعل الثقافى بين ذوات أوروبية وأخرى هندية بحيث يدور ذلك اللقاء على أرض الهند فى إطار ما بعد الاستعمار. وأود الإشارة هنا إلى أن شخصيات جابفالا الرئيسية فى روايتها تلك وما بعدها هى فى معظمها نساء أوروبيات وتجاربهن المختلفة فى الهند، وهو ما ينطبق على رواية مكان متخلف إضافة إلى سيادة من نوع جديد (١٩٧١) وسخونة وغبار (١٩٧٥). أما روايات مرحلتها الأخيرة - منذ انتقالها إلى نيويورك - فلا تتخذ من الهند موقعا لأحداثها وإنما تمتد لتجوب آفاقا أرحب على مدى قارات العالم كما تتضمن شخصيات متنوعة متعددة الثقافات.

إن نقاط التماس بين حياة روث بروير جابفالا الشخصية وبين ما تعبر عنه فى كتاباتها قد يجد تفسيرا فى إطار مقالتها ذاتى فى الهند التى يمكن التعامل معها على أنها محاولة لتعريف الذات وتحليلها. وفى سعى الكاتبة لتحقيق ذلك تكتسب وعيا بكل ماتحمله من صراعات وتناقضات. فتذكر أنها فى محاولتها للتعامل مع تلك الصراعات الشخصية ما بين هويتها كأوروبية، وواقعها كأوروبية تنتمى إلى المجتمع الهندى، كثيرا ما تفكر فى أن تكتسب هوية هندية كاملة بينما ترى فى حالات أخرى ضرورة التمسك بطبيعتها الأوروبية المتمردة.

أما المخرج من تلك الورطه وذلك الصراع فيتمثل لها فى اللجوء إلى الإنسحاب إلى حجرتها والكتابه (ذاتى فى الهند، ص١٩-٢١). وهكذا تتجدد شخصية جابفالا وهويتها فى كونها أولا وقبل أى شىء «كاتبة» وتصبح الهند فى روايتها بما تحمله من مظاهر تعدد الثقافات رمزا وكناية عن فكرة الإحتكاك والتفاعل الثقافى .

التفاعل الثقافى فى أعمال روث بروير جابفالا:

فى مقالتها «ذاتى فى الهند» تقول المؤلفة: «إن الهند تخلق ردود فعل قوية لدى الناس، فمنهم من يكره الهند تماما ومنهم من

صور للذات الأوروبية

يحبها بشدة، أما غالبية الناس فتختلط لديهم المشاعر بين الكراهية والحب» (ص ١٣). فمن هم هؤلاء «الناس» الذين تقصدهم جابفالا؟ إن الناس هنا هم الأوروبيون المقيمون فى الهند سواء أكانوا من الزوار والسياح أو المقيمين بصفة دائمة. وقد كانت الكاتبة نفسها ضمن تلك الشريحة من الناس، ومن هنا كان اهتمامها بمحاولة تحليل موقعها وموقفها كأوروبية مقيمة فى الهند. وروايتها «إزموند فى الهند» (١٩٥٨) هى أولى رواياتها التى تتناول التفاعل الثقافى بين الهند وأوروبا من خلال علاقة زواج تتم بين رجل بريطانى وامرأة هندية. وتقدم هذه الرواية صورة نمطية للزواج المختلط حيث لكل طرف فيه طبيعة واهتمامات وأسلوب حياة مغايرة للطرف الآخر، وتؤدى تلك الثنائية إلى فشل العلاقة الزوجية - أى إلى فشل قيام علاقة شخصية إنسانية بين طرفين يمثلان ثقافتين مختلفتين. ومن هنا يمكن اعتبار رواية «إزموند فى الهند» أقرب إلى الأدب الكولونيالى بما تحمله من تأكيد على مفهوم الثنائية الثقافية ودوران كل ثقافة فى فلك منفصل ومنعزل، مع فشل أى محاولة للتقارب أو التفاعل بما يخلق مساحة ثقافية مشتركة.

وإذا انتقلنا إلى رواية مكان متخلف (١٩٦٥)، نجد أن جابفالا تقدم فيها تحليلا أشمل وأوضح للتفاعل الثقافى بين الشخوص من الهنود الأوروبيين، ومن وجهات نظر متعددة ومتنوعة. وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى نورمان دانيل الذى يرى أن عملية اللقاء والاحتكاك الثقافى الشخصى تخضع للعديد من التوجهات وأساليب التكيف والتأقلم المختلفة، فمن جهة يتم رؤية كل شىء من حيث كونه معاديا وبالتالى مرفوضا، وعلى النقيض من ذلك قد يتم رؤية كل شىء على أنه أفضل من كل ما ينتمى إلى ثقافة المرء الأصلية (دانييل، ص ٦١).

وفى رواية «مكان متخلف» نجد أن الطرف الأوروبى الموجود فى علاقة تفاعل مع الهند ممثل فى ثلاث شخصيات نسائية من المقيمات بصفة دائمة فى الهند، وتعبر كل منهن عن شكل من أشكال التكيف مع الواقع، وهن: جودي، وإيتا، وكلاريسا. ويرى ديفيد روبين (David Rubin) أن كل شخصية منهن تعكس جوانب من إحساس جابفالا ذاتها بهويتها كأوروبية مقيمة فى الهند (روبين، ص ٢٧٨).

فإذا أخذنا جودى كنموذج للمرأة البريطانية المتزوجة من رجل هندى وجدنا أنها بلا شك تعكس جانبا من حياة مؤلفة الرواية كما يتضح بشكل عام اهتمام جابفالا بتلك القضية - الزواج المختلط - اهتماما خاصا، فلا ينعكس على ذلك النص فحسب وإنما تكرر فى عدد من قصصها القصيرة كذلك. وفى الربط بين الزواج المختلط واجتياز الحواجز الثقافية يرى نورمان دانييل أن الزواج المختلط فى حد ذاته يمثل قضية شائكة، أما نجاح مثل هذه العلاقة فيرجع فى رأية إلى نجاح طرفيها فى تجاوز المشاكل الناتجة عن الحواجز الثقافية الناجمة عن الاختلافات القائمة بين ثقافة وأخرى (نورمان دانييل، ص ١٣). وينطبق ذلك إلى حد كبير على النماذج التى تقدمها جابفالا للزوجات الأوروبيات المقيمات فى الهند.

إن جودى فى رواية «مكان متخلف» مثال للشخصية المتزنة المتعلقة التى كثيرا ما يتداخل صوتها مع صوت الراوية بما يوحى أحيانا بأنها لسان حال الراوية ذاتها وحاملة وجهة نظرها. وهى زوجة جادة فى تحمل مسئولية أسرتها كما أنها تتمتع بعلاقة طيبة مع عائلة زوجها - الهندية، وكذلك «سودير» زميلها - الهندى - فى العمل. ويوحى ذلك بحسن اندماجها فى المجتمع الهندى التقليدى. وإضافة إلى ذلك نجد أن جودى هى الشخصية الأوروبية الوحيدة فى الرواية التى لا يرد ذكر لتعرضها لمضايقة من الأطفال فى الشوارع، مما يؤكد على ذوبانها الثقافى فى الهند بحيث لم يعد وجودها كأجنبية ملحوظا على مستوى الحياة اليومية، كما لو أن المجتمع الهندى قد «تقبلها» كجزء من نسيجه. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ذلك لم يتحقق لها - إن كان قد تحقق بالفعل - إلا بسبب زواجها وبالتالى انتمائها اجتماعيا إلى عائلة هندية، ذلك إلى جانب تبنيها مظهرا هنديا تقليديا من حيث ربطة الشعر وارتداء الزى الهندى التقليدى - السارى - ، فلم تعد بالتبعية «تبدو» غريبة.

وتوصف جودى فى الرواية بأنها «ذات طبيعة منفتحة وحسنة النية» «مكان متخلف»، ص ١٣)، ويتم التعقيب على ذلك بالقول أن طبيعتها تلك جعلت الحياة فى إنجلترا شبه مستحيلة بالنسبة لها. أما ذكرياتها عن الوطن فتدور حول وحدتها القاتلة وجلوسها فى البيت أمام التليفزيون بعيدا عن البرودة والناس. وعلى النقيض من تلك الصورة القاتمة نراها تروح وتجىء فى الهند متمتعة بحرية الحركة فى علاقاتها المنفتحة على الناس والأماكن المختلفة. وبالرغم من الصعوبات التى تواجهها فى العثور على عمل مناسب وإعالة زوجها العاطل «بال» وأبنائها، إلا أنها تبدو من أكثر الشخصيات الأوروبية تمتعا بحياة مستقرة. وترجع رفيقتها كلاريسا - وهى فنانة إنجليزية مقيمة فى الهند أيضا - استقرار جودى النفسى إلى إدراكها «أن السبيل الوحيد للحياة هنا [فى الهند] هو التحول إلى زوجة هندية حقيقية» (ص ٢٠). ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل إن كلاريسا تكاد تحسد جودى على شعورها بالانتماء إلى عائلتها الهندية.

ومن الجدير بالذكر هنا أننا نكاد نسمع صدى لذلك فى مقال جابفالا «ذاتى فى الهند» حين تقول:

«إن الحياة فى الهند والتمتع بالاستقرار النفسى يتطلب أن يتحول المرء إلى هندى [أو هندية] ويتطلب تبنى وجهات نظر وتوجهات وعادات هندية بل وتقمص الشخصية الهندية إن كان ذلك فى الإمكان.» (ص ٢١)

وتبدو جودى كما لو كانت بالفعل قد «تقمصت» الطبيعة الهندية لا فى المظهر فحسب وإنما فى سلوكها كذلك. فهى وإن كانت غير واثقة من تحقق أحلام زوجها ليصبح نجما سينمائيا فى مدينة بومباى، ورغم الصراع بين منطقها العملى الذى يدفعها للبقاء حيث هى، وحيث مورد رزق الأسرة، إلا أنها فى آخر المطاف تتماهى مع الإلهة الهندية «سيتا» وتتبع زوجها إلى بومباى.

إن موقف جودى من قرار زوجها «بال» بالرحيل إلى بومباى إنما يكشف عن جانبين

فى شخصيتها. فهى عندما تقارن نفسها بزوجها وعائلته تكتشف كم يختلف تفكيرها عنهم:

«لقد شعرت جودى بنفسها كما لو كانت شديدة التعقل والرشد، وإنجليزية جدا. فالإنجليز لا يتصرفون هكذا، فهم لا يهجرون كل شيء استجابة لرغبة مفاجئة، ويرحلون بحثا عن المجهول».

(ص ١٧٦).

«جودى» هنا من ناحية تدرك عقليتها الإنجليزية، فى حين يمثل «بال» الصورة النمطية للطبيعة الحالمة للهنود. ومع ذلك نرى الأسرة فى نهاية الرواية فى طريقها إلى بومباى كما لو كانت عقلانية جودى «الإنجليزية» قد تفاعلت مع واجبها كزوجة «هندية»، حيث تتداخل كلمات الزوج «بال» مع منطق جودى فيما يأتى:

«هل قالت سيتا لراما «لن أذهب» ؟ هل فعلت ذلك أم لم تفعل، ألم تتبعه إلى منفاه إلى الغابة وإلى كافة الأماكن والمصاعب التى قد تقودهما إليها الأقدار؟ وفعلت ذلك دون أدنى تردد. بل تبعت سبيل الزوجة الوفية بكل الحب والتفانى وبمحض إرادتها الشخصية».

(ص ١٧٥)

وهكذا يوظف النص الأسطورة الدينية الهندوسية للتعبير عن اندماج جودى فى الثقافة الهندية عن طريق الزواج المختلط.

ونرى أن شخصية جودى مرسومة بحيث تحمل خصائص كل من الثقافتين الهندية والإنجليزية فى تفاعل حميم بما يؤكد جودى كنموذج للشخصية ما بعد الكولونيالية بما تحمله من جوانب «التهجين» الثقافى.

ولعل من أبرز خصائص الزواج المختلط هو كون الزواج بهندى أو هندية والاستقرار فى الهند يتضمن الزواج بالعائلة ككل. ومن هنا كان تكيف الزوجة الإنجليزية واستقرارها فى حياتها الزوجية يرتبط ارتباطاً كبيرا بطبيعة علاقتها بأهل زوجها، وهى قضية تتضح فى كتابات جابفلا إلى حد كبير. ويمكن الرد على اتهام بعض النقاد (مثل يونيس دى سوزا Eunice De Souza) لجابفلا وادعاءها أن كتابة الروائية روث بروير جابفلا «يسودها التكرار الرتيب من حيث الشخصيات التى يتم تناولها والزوايا التى يتم تقديمها منها». (ص، ٢١٩) ويمكن الرد على هذا التعميم من جانب الناقدة دى سوزا بتأمل النماذج التى تقدمها جابفلا للزوجات الانجليزيات المقيمات فى الهند، كما تصورهن الكاتبة فى بعض قصصها القصيرة التى تتناول لقاء الثقافات عبر علاقات الزواج المختلط.

وأود الإشارة فى هذا السياق إلى ثلاث قصص قصيرة من تأليف جابفلا، وهى: «الأغراب»، «الزوجان الشابان»، و«زوجان آخران تحت شمس الهند». وترسم المؤلفة فى هذه النصوص ثلاثة نماذج لردود أفعال الأسر الهندية تجاه زوجة الابن الإنجليزية، وعادة ما تقدم من وجهة نظر تلك الزوجة الشابة.

ففى قصة «الأغراب» نجد الشخصية المحورية «بيجى» (Peggy) ذاتا منفصلة بل وترى نفسها أسمى من حماتها وأخت زوجها، وهو ما تعبر عنه بقولها: «لم تكن أى منهما قد اغتسلت بعد فبدت كلتاهما مشعثة... أما بيجى من جهة أخرى فقد بدت أنيقة ومنتعشة فى ردائها المنقوش». (ص ٨٠٤). وعند انضمامها إلى بقية أفراد العائلة لتناول طعام الإفطار تطلب بيجى «بيضتها المقلية» بدلا من العدس والمخلل المقدم للآخرين. إلا أن ذلك الوضع لايستمر فترة طويلة حيث ما تلبث بيجى أن تعتاد على الطعام الهندى التقليدى (ص ٩٧)، لكنها تظل محتفظة بأسلوب تناول الطعام كما تعلمته فى ثقافتها، أى الأكل بهدوء مع غلق فمها أثناء تناول الطعام .(ص ٩٧).

وفى قصة «الزوجان الشابان» تمثل الوجبات العائلية سبيلا لقيام علاقة بين الشخصية المحورية «كاثى» (Cathy) وعائلة زوجها. فبالرغم من إقامة الزوجين فى سكن منفصل عن العائلة إلا أنهما يتناولان وجبتين يوميا فى بيت العائلة. وتقوم كاثى بمحاولات عديدة للتغيب عن تلك الوجبات، إلا أنها مع ذلك تجد نفسها وقد أصبحت جزءا من العائلة عندما تنتقل للإقامة مع أهله. وهكذا يمكن اعتبار الطعام هنا كناية عن إحدى جوانب الحياة فى الهند تبدأ الزوجة الإنجليزية فى مقاومتها، ثم ما تلبث وأن تتأقلم معها دون تخلٍّ عن عناصر ثقافتها الأصلية.

إن أشكال التفاعل الثقافى التى تتم بين بيجى وكاثى من جهة وعائلتيهما من جهة أخرى إنما تعبر عن صور للصراع الثقافى العام لا صراع أفراد منفصلين. ونجد أن المؤلفة تشير بصورة غير مباشرة إلى أنه لايجوز للمرء أن يحكم على الآخرين ممن ينتمون إلى ثقافات مغايرة من وجهة نظر واحدة محددة وتبعا لمفاهيم ثقافية واجتماعية مغايرة. إذ نرى أنه بالنسبة لبيجى يعبرالجدال والصياح عن انتماء من يقوم به إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا (ص ٨٧). أما على الجانب الآخر ومن وجهة النظر الهندية التى تعكسها حماة كاثى على سبيل المثال، فإن قيام المرأة ببعض الأعمال المنزلية يمثل مؤشرا لوضاعتها الاجتماعية.

وفى قصة «زوجان آخران تحت شمس الهند» تقدم اليزابث (Elizabeth) مثالا آخر للزوجة الإنجليزية، إذ يصفها النص بأنها «عاشقة للهند» (ص ١٨٣). وعلى النقيض من بيجى وكاثى، تبدو وكأنها قد تكيفت وتأقلمت على الحياة، إلا أن ذلك لم يتم بمحض الصدفة إذ تشير الراوية إلى عدة خصائص فى شخصية اليزابث يَسرت عليها عملية الاندماج فى الثقافة الهندية، وتتمثل بالذات فى رحابة صدرها إضافة إلى تفانيها فى سبيل الآخرين وعدم اتصافها بالأنانية. وفى هذه القصة يتم تقديم الصراع الثقافى من خلال مارجريت (Margraet) وهى امرأة بريطانية أخرى تقيم فى الهند.وعن طريقها تتم الإشارة إلى غياب الثقة والتفاهم المتبادل بين الزوجين. ونلاحظ مع ذلك أن اليزابث على العكس من معظم بطلات جابفلا وقصصها القصيرة لا تتعرض لتغيير موقفها من الهند.

وإذا عدنا إلى رواية مكان متخلف وجدنا أن هناك نماذج أخرى للذات الأوروبية فى الهند. وأقصد بالتحديد شخصيتى إيتا وكلاريسا وهما أوروبيتان مقيمتان فى الهند على مدى سنوات طوال. أما إيتا (Etta)، فهى امرأة مجريّة الجنسية ومتقدمة إلى حد ما فى العمر وقد جاءت إلى الهند فى شبابها لتعيش مع زوجها الهندى الذى كانت قد التقت به فى مدينة فيينا. إلا

صـــور للذات الأوروبيـــة

أن حياتها الزوجية انتهت بالفشل وهى منذ ذلك الحين تعانى من إحساس بأن الحيّاة ماهى إلا سلسلة من خيبات الأمل. وتمثل إيتا نموذجا أقرب إلى الشخصيات المرسومة فى الأدب الكولونيالى، حيث تبدو دوما أوروبية المظهر كما تسعى إلى إحاطة نفسها بجو عام أوروبى الطابع. وتتضح تلك الصورة بشكل خاص من خلال رأى جودى فى منزل إيتا الذى يبدو لها «أنيقا جدا أوروبيا للغاية، يعكس ذوقا رفيعا مثل إيتا نفسها.. حتى ليظن المرء نفسه فى أوروبا..» (**مكان متخلف**، ص ٦). وإذا كان ذلك التوجه أقرب إلى التعبير عن وجهة نظر كولونيالية تعلى من قيمة كل ما هو أوروبى، إلا أن نبرة السخرية التى يستشفها القارىء من تعليق جودى تمثل فى حد ذاتها «عملية تقويض» (Subversion) لوجهة النظر تلك فى صالح سياق ما بعد الكولونيالية.

وسرعان ما تتضح نبرة السخرية تلك حين تهتز صورة ذلك الجو «الأوروبى» «الخالص والسائد بدخول الخادم الهندى» ليتحول النص إلى حيز للتفاعل بين أوروبا والهند على مستوى «المشاهد» الموصوفة فى متن الرواية، ويزداد ذلك التداخل وضوحـًا على مستوى المكان حيث يتم تصوير منزل إيتا من الداخل، وما يتضمنه من عناصر الأناقة الأوروبية والوجود الهندى فى نفس الوقت، فى إطار أوسع حين تنظر جودى من فوق تراس منزل إيتا فتصف المنظر العام الخارجى على أنه - هو أيضا - مزيج من عناصر الثقافتين الشرقية والغربية:

«كانت البيوت فعلا مبنية على أساس الصور الحديثة الموجودة فى المجلات الأمريكية أو الأوروبية، إلا أن المنظر المحيط لم يكن يمثل تلك المجلات على الإطلاق حيث مساحات واسعة من الخلاء تحيط بتلك المبانى الجديدة والأنيقة».

(ص ٦)

إن مثل هذا الجو العام هو «هجين» من عناصر الثقافتين الهندية والغربية، ويعود ليتكرر بشكل آخر وفى وجود إيتا أيضا عند زيارتها لصديقها الهندى «جيى» (Guppy) فى فندقه «العالمى». فالموظفون فى الفندق يتحدثون اللغات الفرنسية والانجليزية بطلاقة مع تأكيد النص فى ذات الوقت على انتماء أحدهم إلى مقاطعة هندية بعينها. وكذلك الدكـــاكين داخل الفندق والتى تعـــرض مصنوعات مثل لعبة شطرنج من العاج جنبا إلى جنب ربطات العنق ذهبية الخيوط. وفى نفس الوقت نلمح إيتا جالسة فى بهو الفندق يحيط بها السياح الأوروبيون من كل جانب. فى تلك اللحظة تدرك إيتا مدى اختلافها عن هؤلاء الأوروبيين عندما تلمح رداءها الذى حاكه لها خياطها الهندى المسلم وحذاءها الذى صنعه لها حوذى صيلى (**مكان متخلف**، ص ٦٦). وهكذا تصبح إيتا نفسها مثالا «للهجين» «حيث تتزامن وتتلاقى فى شخصها عناصر الثقافتين الشرقية والغربية دون حواجز أو ثنائية متقابلة».

وتجـــدر الإشـــارة هنا إلى أن فكرة «التهجين» تلك ترد بشكل غير مباشر من خلال أسلوب الرؤىّ والتكنيك نفسه حيث أن إيتا التى تمثل نموذجا للذات الأوروبيـة فى سياق ما بعد الاستعمار - تاريخيا -، وفى سياق ما بعد الكولونيالية - ثقافيا -، تتبنى شخصيًا وجهة نظر متعالية على أساس أصولها الأوروبية، إذ ظلت دوما تحارب أى محاولات لاندماجها فى المجتمع الهندى ولم تبذل أدنى مجهود فعلى فى سبيل التأقلم والتكيف، إذ إنها تتمسك بكل ما يمثل لها مظاهر الحضـــارة مـــثل «ارتداء الملابس المحترمة والذهاب إلى المسارح وحفلات الموسيقى وتناول النبيذ مع الوجبات» (ص ١٧٣).

إن الحياة فى الهند تظل مصدرا دائما لتعاسة إيتا حيث تشعر كما لو كانت «محبوسة داخل قفص» (ص ١٧١). إلا أن صلتهـــا الوحيدة بأوروبا تتحقق فى فندق «جيى» حيث تقضى وقتها جالسة تراقب هؤلاء الأجانب الذين يمثلون لها «رسل أوروبا التى رحلت عنهـــا منذ مـــا يزيد على خمس وعشرين سنة والتى ظلت تمثل لها كل ما هو ذو قيمة فى حياتها» (ص ٦٦). وبفعل تلك الازدواجية والثنائية التى تفرضها على نفسها تعيش إيتا غريبة عاجزة عن الاستقرار، حيث ترفض الهند كـواقع مـعـاش وتظل تحلم بأوروبا، متناسية فى ذات الوقت أن أوروبا الماضى - التى تحلم بها - لم يعد لها وجود. ومع ذلك لا تجد إيتا لنفسها سبيلا سوى البقاء حيث تتمتع على الأقل بهوية خاصة بها: «إنها إيتا التى يعرفها الناس ويعجبون بها» (ص ١٧١). أما حنينها إلى أوروبا فهو مزيج من الشوق والخوف فى آن، أى خوفها من عجزها المحتمل عن التعامل مع ما فرضه الزمن من تغيير على واقع الحياة فى أوروبا.

وعلى النقيض من إيتا - الرافضة للاندماج وتبنى أنماط الحياة فى واقعها الحالى - نجد شخصية كلاريسا (Clarissa) تلك الفنانة - المدعية ؟ - البريطانية التى تتضح جوانب شخصيتها عن طريق تعدد وجهات النظر التى تعكسها. فعلى العكس من إيتا وجودى اللتين ولدت علاقاتهما بالهند عبر الزواج برجل هندى، نجد أن كلاريسا تعرب عن أسباب وجودها فى الهند قائلة: «لقد جئت هنا نتيجة لقناعتى الشخصية وبدافع من مثاليّتى» (ص ٢٠). إن مجىء كلاريسا إلى الهند يرجع جزئيا إلى محاولتها الهروب من الطبقة الوسطى الإنجليزية التى كانت تنتمى إليها، بكل ماتحمله تلك الطبقة من قيود. ومن هنا نجدها تحسد جودى على انتمائها إلى أسرة هندية كما نراها تنتقد فى نفس الوقت احجام إيتا عن الاندماج فى حياة المجتمع الهندى.

أما من حيث المظهر، فنجد كلاريسا دوما مرتدية ملابس بسيطة للغاية وتقضى وقتها حاملة كراس الرسم الخاص بها بحثًا عما تطلق عليه «الوجوه الملهمة». ويمكن تفسير «فن» كلاريسا ونزعتها إلى الرسم على أنه وسيلتها فى سبيل تحقيق اتصال اجتماعى مع الوسط المحيط بها. فمحاولاتها المستمرة لرسم وجوه الناس فى شوارع الهند تبدو كما لو كانت تأكيدا على سعيها من أجل التفاعل والاندماج فى المجتمع الهندى، ومما يؤكد ذلك هو أن الوجوه التى تختارها للرسم تقتصر على أهل الهند - إلى حيث تسعى للانتماء.

وأتوقف هنا عند إحدى تعليقاتها على تلك الوجوه التى تلقاها فى الشوارع، إذ تقول:

«أنا أحب هذه الأنماط البسيطة المنتمية إلى أرض الواقع.. ألا يذكـرك هذا الرجل بأحد الفلاحين الروسيين الموجـودين عند تولستوى؟... إلا أن الفلاح الهندى يتمتع بالطبع بشيء من الروحانية» (ص ١٩).

ويلاحظ هنا أن إعجاب كلاريسا بتلك «الأنماط» من الهنود يرتبط بمقارنتهم بنماذج من الثقافة الأوروبية، إذ يذكرها الفلاح الهندى البسيط بشبيهه فى كتابات الأديب الروسى تولستوى، كما أن وجهة الاختلاف تتمثل من وجهة نظرها فى «الروحانية» التى تجدها فيه، وهى خاصية تعكس وجهة نظر نمطية للشرق بشكل عام كما يراه معظم ممثلى الثقافة الغربية. وإذا كان ذلك التنميط جانبا يبرز بوضوح فى الكتابة الكولونيالية، إلا أن السياق العام هنا وغياب الثنائية البارزة بين الفلاح الهندى والروسى / الغربى إنما تمثل جانبا من جوانب الكتابة ما بعد الكولونيالية، حيث تتداخل عناصر الثقافات المختلفة لتخلق فى النهاية ذاتا تحمل خصائص كل من تلك الثقافات فى صورة أقرب إلى «الهجين» الثقافى.

الصوت الآخر:

ولعل من أهم جوانب خطاب ما بعد الكولونيالية هو المساحة التى يتم إفرادها لصوت أصحاب الثقافة المحلية التى تعرضت للتهميش فى إطار الاستعمار والكولونيالية. فإذا نظرنا إلى النصوص التى تنتمى إلى ذلك النوع من الكتابة وجدنا أن سكان البلاد الخاضعة للاستعمار يعاملون بصفتهم فئات أو جماعات لا ذوات مستقلة ومتفردة. وأود هنا الإشارة إلى شخصيتى «سودير» و«جيكار» كنموذجين للشباب الهندى المتعلم فى رواية «مكان متخلف»، فكل منهما يكشف عن وعى بالمشاكل التى تواجه مجتمعه وبلده، إلا أنهما فى نفس الوقت يرفضان الرضوخ لسيطرة أو حتى توجيه من الثقافة الغربية وممثليها. ويمثل كل من هذين الشابين نموذجاً لشباب الهند فى مابعد الاستقلال فى علاقتهم بالأجانب والمؤسسات الأجنبية العاملة فى بلادهم. كما يتضح وعى كل من «سودير» و«جيكار» بقضية الهوية وصورة الذات الهندية كما ورثوها عن تصور الغرب النمطى والتنميطى للهند وأهلها، ويعبر سودير عن صراعه وتساؤلاته فى هذا السياق قائلا لجودى:

«ما هو هذا الشيء الذى أضعفنا وأوهننا؟ هل هى حرارة الجو؟ هل هى فترة قرنين من الاستعباد؟ هل هو الدين؟ أما الشيء العجيب حقًا لو تعلمين يا جودى فهو أننى لا أشعر بالضعف والوهن على الإطلاق» (ص ٧٠).

ونسمع أصداء لهذا التساؤل فى تعليق لجيكار على الشخصية الهندية إذ تقول:

«إن لدى شعبنا عادة سيئة للغاية وهى تضخيم عيوبهم وأخطائهم حتى عند غياب تلك العيوب حيث إنها تكون فى واقع الأمر من اختراع الأجانب الذين يكون ذلك فى مصلحتهم على سبيل تلخيص طبيعة الشخصية الهندية.. فليقولوا ما يريدونه عنا ثم يكتشفوا فى اللحظة التالية أننا على العكس تماما مما يدّعون» (ص ١٤١).

كرنفالية النص:

لقد أشرت آنفا إلى أن رواية **مكان متخلف** لروث برور جابفالا تتضمن فى رأيى جوانب من الكتابة ما بعد الكولونيالية. فعلى النقيض من العديد من النصوص الكولونيالية التى يتعرض فيها صوت أبناء البلاد الخاضعة للاستعمار إلى التهميش والتنميط بل والتجاهل التام، نجد أن **مكان متخلف** تتناول ملامح من التفاعل الثقافى بين الأوروبيين المقيمين فى الهند من جهة وبين أهل البلاد من جهة أخرى فى إطار تاريخى حديث ألا وهو فيما بعد الاستقلال. ونجد أن من أهم المحاور التى تقوم عليها حركة النقد المعروفة بما بعد الكولونيالية هى فكرة التهجين الثقافى وتقويض المؤسسات التراتبية القائمة على أسس ثقافية وعرقية.

وفى الختام أود اقتراح قراءة شاملة لرواية **مكان متخلف** وفكرة التفاعل الثقافى فى إطار مفهوم الكرنفالية (Carnivalesque) لدى الناقد ميخائيل باختين (Michail Bakh-tin) كما يتضح من خلال كتابه رابيليه وعالمه (Rabelais and His World). ويفسر باختين مفهوم الكرنفالية على أنه انعكاس للاحتفالية الكرنفالية الاجتماعية حيث تسود الألفة والحميمية ويحدث إبطال لكافة المميزات والحواجز الطبقية» (ص ١٥).

ويشير روبرت ستام (Robert Stam) فى دراسته حول مفهوم الكرنفالية عند باختين إلى أن الكرنفال هو الحيز الخاص بالمهمشين (ص ٩٢). ومن الملاحظ أن اهتمام باختين ينصب على الطبقات المهمشة اجتماعيًا وأن الكرنفال هو المكان الذى يتعرض فيه النسق الاجتماعى للتقويض وتبطل فاعلية الحواجز والفواصل الاجتماعية، وحيث يصبح قلب مواقع السلطة السائدة مضموناً (ستام، ص ٨٦).

وهكذا يعمل مفهوم الكرنفالية عند باختين على قلب القوانين والقواعد المألوفة رأساً على عقب فى صالح طبقة المهمشين. وفى قراءتى لرواية **مكان متخلف** أرى أن النص يعمل على قلب كافة العناصر التراتبية Hierarchies فى سياق الثقافات والأجناس لا الطبقات الاجتماعية، بحيث يفقد أصحاب الثقافة الأوروبية سلطتهم وسيادتهم على أصحاب الثقافة الهندية فى صالح واقع كرنفالى جديد ناتج عن عملية «التهجين» الثقافى فى سياق ما بعد الكولونيالية. وهكذا لم تعد العلاقة بين الثقافتين الشرقية/ الهندية والغربية/ الأوروبية قائمة على ثنائية أو ثنائيات متقابلة حيث يراقب «الغرب» والشرق من وجهة نظر استعمارية أو كولونيالية، وإنما تتعرض كافة تلك القوى إلى التبدل والتحول والتغيير.

أما عن عنوان الرواية «**مكان متخلف**»، فأراه إشارة أخرى تحمل نبرة سخرية من الفكر الكولونيالى الذى كان يرى فى الهند ومثيلاتها من المستعمرات «أماكن متخلفة»، بينما هى للمفارقة أيضا المقر الأمثل وربما الأوحد لذوات أوروبية من أمثال جودى وإيتا وكلاريسا وغيرهن. فهل يا ترى سقطت علامة الاستفهام أو التعجب من عنوان الرواية فى خضم كرنفالية. ما بعد الكولونيالية؟!

صــور للذات الأوربيـــــة

مصادر الاقتباس :

- Aschcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures** (London and New York:Routledge, 1993).
- Bakhtin, Michail. **Rabelais and His World.** trans. Helene Iswolsky (Massachussetts Institute of Technology, 1968).
- Daniel, Norman. The Cultural Barrier: Problems in the Exchange of Ideas (Edinburgh UP, 1975).
- De Souza, Eunice, **"The Blinds Drawn and the Air Conditioner In: The Novels of Ruth Prawer Jhabvala". WLWE,** 17 (1), 1987, pp. 219-224.
- Greenberger,Allen I. **The British Image of India: A Study in the literature of Imperialism 1880-1960** (London: Oxford UP, 1969).
- Jhabvala, Ruth Prawer. **Esmond in India** (London: Allen and Unwin, 1958).
- Jhabvala, Ruth Prawer. **"The aliens" in Like Birds Like Fishes** (Jogn Murray, 1963) pp. 84-106.
- .... "The Young Couple" in **A Stronger Climate** (John Murrouy, 1968) pp. 49-66.
- .... **A Backward Place** (Penguin Books, 1965).
- .... "Two More Under the Indian Sun" in **Out of India** (Stories Books, 1986) pp. 183-198.
- .... "Intorduction: Myselb in Jnoghia " in Out of Judia (Penguin Books, 1986) pp. 13-21.
- Orwell, George. "Shooting and Elephant" in **Stories from the Raj** (Triand / Granada? 1988) pp. 235-243.
- Ramanujan. A.. 'Parables and Common places" in ed. Amirthanayagam, Guy, **Writers in East-West Encounter: New Cultural Bearings** (Macmillan, 1982) pp. 138-149.
- Rubin, David. "Ruth Jhabvala in India" in **Modern Fiction Studies,** 30 (4), 1984, pp. 669-683.
- Said, Edward LS. **Orientalism** (Vintage Books, 1979).
- Shahane, Vasant. **Ruth Prawer Jhabvala** (Arnold- Heinemann, 1976).
- Singh, Bhupal. A Survey ofAngloJndian Fiction (London: Curzon Press, 1974).
- Stam, Robert. Subversive Pleasures: **Bakhtin, Cultural criticism, and Film** (altimore & London:John Hopkins UP. 1989).
- Williams, Haydn Moore. "Strangers in a Backward Place: Modern India in the Fiction of Ruth Prawer Jhabala" in **The Journal of Commonwealth** Literature, 6 (1), June 1971, pp. 53-64

* استخدام مفهوم الكولونيالية Colonialism وما بعد الكولونيالية Post-Colonialism إشارة إلى خطاب سائد يعكس توجهًا فكريًا معاصرًا يرتبط بالجوانب الثقافية والفكرية التى ترتبت على حركات الاستعمار والاستقلال، فى حين يقتصر استخدامى لمصطلحى الاستعمار وما بعده على الإطار العسكرى والسياسى والتاريخى المباشر.

الهيمنة والتبعية فى نصين من جزر الكاريبى

«الغرفة الأخيرة» لإيان توماس

و «مكان صغير» لجامايكا كينكيد

رانيا محمد عبد الرحمن

فيتسم مجال الدراسات الأدبية فى «مابعد الكولونيالية» بالتنوع والاختلاف، فهناك كثير من المواقف النظرية التى تطلق على نفسها «مابعد الكولونيالية». وقد استعمل هذا المصطلح لنقد المناهج الشمولية فى المذهب التاريخى الغربى بوصفه منهجاً تاريخياً جديداً يقوم بعدة وظائف فهو يضع فكرة الطبقة "class" فى ضوء جديد، ويسعى للتعبير عن تطلعات المجموعات القومية فيما بعد الاستقلال، كما يصف حالة الغربة أو التنقل الدائم للمفكِّر فى العالم الثالث، ويأتى كرد فعل حتمى لخطاب القوة الكولونيالى Colonialist power بما ينطوى عليه هذا الخطاب من تناقضات داخلية وثغرات. وبناء عليه فهو شكل من أشكال القراءة المعارضة Oppositional Reading أو نشاط أدبى منبثق عن قوى سياسية جديدة متمثلة فى الدراسات الأدبية لدول الكومنولث (١).

وعلى الرغم من هذا التعقيد والتشعب فى معنى المصطلح، إلا أن النزاع الأساسى يكمن فى أنه يشتمل على رؤيتين مختلفتين: فإما أنه يشير إلى مجموعة من ممارسات الخطاب المراوغ discoursive Practices أى مرادف لما بعد الحداثة Post modernism أو أنه يشير إلى استراتيجيات ثقافية محددة ترجع إلى موضع تاريخى متعين Historically Located.

يذهب البعض إلى أن مصطلح مابعد الكولونيالية يشير فقط إلى الفترة التى أعقبت استقلال المستعمرات، لكن الرأى الأرجح يشير إلى مجموع الممارسات المتنوعة التى تتسم بها كافة مجتمعات مابعد الكولونيالية وذلك منذ لحظة الاستعمار وحتى يومنا هذا. هذه الممارسات ليست متجانسة وذلك لأن مصطلح مابعد الكولونيالية يتضمن تجارب ثقافية كثيرة ومختلفة ولأنه يشير إلى ممارسات سياسية واقتصادية، ولأنه يخاطب كل مظاهر الكولونيالية منذ بداية الاتصال الكولونيالى بالمجتمعات الأصلية.

إن فكرة الخطاب السائد والمهيمن والخطاب التابع غير المتحكم كانت ولاتزال موضعاً للجدل فى مجالات النظريات الفلسفية والآداب. إن هذه الفكرة مهمة وحساسة وخاصة بالنسبة لمن مروا بتجربة الاستعمار. خاصة وأن الاستعمار قد أثرَّ تأثيراً مباشراً، متغلغل الجذور فى أكثر من ثلاثة أرباع العالم المعاصر. كما أن معظم هذا العالم لايزال واقعاً تحت الهيمنة الأجنبية، فالكولونيالية لم تنته مع نجاح حركات التحرر السياسى، أى أن لفظ مابعد الكالونيالية لايعنى أن الكولونيالية ظاهرة فى التاريخ تنتمى إلى الماضى ويمكن أن نضعها وراء ظهورنا، بل يستمر نشاط الكولونيالية فى ثوبها الجديد: الكولونيالية الجديدة Neo-colonialism فى كثير من المجتمعات، مما يبرر حقيقة استمرار ودوام تجدد مقاومة

مابعد الكولونيالية للسيطرة الكولونيالية الجديدة فى أشكالها العلنية Overt والخفية Covert إذ أن السيطرة قد تأخذ أشكالاً واضحة وعلنية مثل السيطرة السياسية والاقتصادية، وأشكالا خفية مثل السيطرة الثقافية (أى سيطرة القيم الثقافية للقوى السائدة) وأيضا تذويت (أى الإدماج فى الذات) المجتمعات موضع السيطرة لهذه القيم فالثقافة الغربية الأوروبية قد لعبت دوراً قوياً فى تحقيق أهداف الاستعمار.

إن كل الثقافات أنتجت لغة وديناً وعادات ومبادئ أخلاقية، ولكن عملية الغزو الثقافى الغربى، استخدمت التعليم - سلاحها السرى - لمحو هذه النظم حيث إنه من العوامل الموصلة الأساسية فى هذه العملية والتى أثرت تأثيراً هائلاً على الثقافات، خاصة وأن الثقافة الغربية تشبثت بعدة أساطير: مثل الاقتناع بالتفوق الثقافى والنظمى الغربى بالنسبة لمجتمعات السكان الأصلية وإضفاء صفة العالمية على الطرق والمناهج الغربية فى التعليم، والزعم بأن العلوم الغربية تتمسك بالحياد الثقافى، وعولمة الأدب الغربى باعتباره المعبر عن جوهر إنسانى موحد.

مما سبق تتضح أهمية فكرة الهيمنة والتبعية وصلتها الوثيقة بالعالم المعاصر ومن هنا بدأ اهتمامى بمعالجة هذه الفكرة فى أدب الكاتبات فى جزر الكاريبى ولذلك فسيتعرض هذا البحث لفكرة الهيمنة/ التبعية فى رواية «مكان صغير» A small Place (١٩٨٨) للروائية جامايكا كينكيد Jamaica Kincaid و«الغرفة الأخيرة» The Last Room (١٩٩٠) وهو مقال للروائية إليان توماس Elean Thomas وذلك لسببين:

أولا: لتحليل معالجة الكاتبتين لهذه العلاقة أى تناول الانقسامات الداخلية فى مجتمعات الكاريبى القائمة أساساً على التفرقة بسبب اللون، الجنس، أو الطبقة الاجتماعية (عادة مايؤدى اللون الأبيض إلى الاندراج فى طبقة عالية فى السلم الاجتماعى، وكلما كان اللون داكناً استحالت ملكية الأرض أو امتلاك عقار فى حى راق، أى يسكنه المائلون إلى البياض حتى لو تيسر ذلك ماديا). بالإضافة إلى تحليل علاقة المهيمن/ التابع من خلال التعرض لمواجهة الثقافات والأجناس المختلفة فى الكاريبى، وعلاقة الكاتبة بماضى القهر المتمثل فى علاقة المستعمر/ المستعمر وحاضر القهر المتمثل فى: السائح/ ابن البلد، وتبعية الكاريبى الاقتصادية لقوى مهيمنة [الولايات المتحدة].

ثانيًا: إبراز الاستراتيجيات التى تستخدمها الكاتبتان للتصدى لهيمنة الخطاب السائد وتحليل الجوانب المضادة للخطاب السائد فى كلا العملين.

إن تحليل هذين العملين لايستهدف تعيين أو إبراز أو حتى تأكيد لعملية القهر المضاعف أو الكولونيالية المضاعفة Double Colonization التى تعانى منه المرأة الملونة تحت وطأة السيطرة الأبوية الغربية، كما أن التحليل لايرتكز على فكرة الرفض الكامل للنظريات الغربية باعتبارها عبئاً ودخيلاً على النظريات المحلية، توجهه وتتحكم فيه المركزية الأوروبية Eurocentrism، أو على أنها خطابات شمولية Totalising Discourses تسعى إلى تصنيف الخصوصيات المحلية (كل ماهو معارض ومختلف) بحيث لاتسمح لها بموقع خاص بها بل تبدو كجزء ضمنى لما هو أكبر وأعم (أى الخطاب الشمولى). إنما الهدف من تحليل العملين هو التفاوض والتحاور مع النظريات الغربية، سواء كانت النظريات النسوية الفرنسية الحديثة new French Feminist Theories، أو «مابعد الحداثة» Post modernism وذلك باتباع منهج مزدوج يبنى على الاكتساب Appropriation والإلغاء أى اكتساب منهجية التحليل المبنية على النظريات الغربية وتطبيقها على الأعمال ومن ثم نقد هذه النظريات من منظور محلى يتلائم والمناخ الكاريبى.

هل التقى اللسان بالأسنان؟

ربما يعبر هذا المثل الكاريبى عن الانقسامات الناجمة عن الكولونيالية فى المجتمع الكاريبى فالمثل ينطوى على معنيين الأول أن تواجد نوعين من البشر فى نفس المكان يحتم الصراع أى أن الاختلاف بين البشر يؤدى حتمًا للنزاع فاللسان والأسنان يختلفان فى طبيعتهما، أما المعنى الثانى ففيه إمكانية تجنب الصراع إذا تحكمت الأسنان فى نفسها وإذا لم يثر اللسان الأسنان.

وهذا المثل يمثّل جزءاً من الثقافة الشفاهية التى عانت من التهميش من قبل المستعمر بوصفها أقل قيمة وأدنى مكانة من لغة المركز ومركزية الكلمة المكتوبة. ويعد استخدام هذا المثل بشكل محورى فى الرواية شكلا من أشكال المقاومة للثقافة الغربية التى أهملت الثقافة الشفاهية حتى لاتكون مصدراً لمقاومة الإدماج فى النموذج الثقافى الغربى.

تستغل إليان توماس فى «الغرفةالأخيرة» (١٩٩٠) جسد وصوت المرأة لمواجهة قضايا ملحة فى جامايكا خاصة وجزر الكاريبى عامة: مثل قضية البحث عن الهوية، الفجوة بين مستويات الفقر والغنى، صراع الطبقات الاجتماعية، الارتباط بالأرض وعلاقتها بالحرية، أهمية الملكية والغربة عن الوطن.

توضح الكاتبة فى روايتها أن الآخر Other هو جزء من الذات Self أى فى داخل «الذات». إن الذات «تخلق» الآخر فى المراحل الأولى من نمو الفرد. إن «اختراع» آخر خارجى Exterior Other (فى حين أن حقيقة الأمر أن الآخر «داخلى» وليس «خارجى») ينشأ من الحاجة الملحة عند الفرد للتغلب على الخوف الشديد Angst المصطحب بالتشاؤم وهذا الخوف يصدى ويكرر حالة القلق فى المراحل الأولى من حياة الفرد، عند اكتشاف أن العالم الخارجى ليس امتداداً للذات. لذلك فإن التفاوت بين الصور الذهنية والواقع الاجتماعى الخارجى يولد الحاجه للتغلب على فقدان السيطرة الداخلية على الأجسام/ الذوات الخارجية مما يترتب عليه تجسيد الآخر للخوف الداخلى عند الفرد.

وبالتالى يشكل الآخر - فى حد ذاته - خطراً يهدد الذات. ويزداد حدة شعور الذات بالخطر إزاء الآخر كلما أثبت الواقع الاجتماعى المركّب أن حدية الخط الفاصل بين «نحن» و«هم» ليس إلا خيالا ووهماً لامكان له إلا فى العالم الذهنى المبسط، ويتجلى لنا ذلك فى تكشف الحقائق لدى شخصيات الرواية.

الهيمنة والتبعية

فالحدث الذى يدور حوله الموقف هو اكتشاف العمة «سيسى» Aunt Sisi حمل «بوتوس» Putus والمكان الذى يجرى فيه الحدث هو قصر العمة «سيسى» والسيد «بينيت» Mr. Bennet. أما الحالة النفسية المترتبة على ذلك فهى الالم، الصدمة وخيبة الأمل نتيجة «قتل أحلام مس «بل» Miss Bell والدة «بوتوس» وإحباط الآمال العريضة التى كانت تتوقعها مس «بل» لابنتها وعلى رأسها استكمال تعليمها، (الشىء الذى سيصبح مستحيلا «بعد حملها (الغير الشرعى) للوصول إلى هدف عائلة «بارتون» The Barton Aim منذ القدم وهو «أن علينا أن نولّى العبودية أدبارنا إلى الأبد. وفى الرواية تعمل «بوتوس» لدى العمة «سيسى» وهى من مالكى الأرض بينما كان المتوقع أن ترعاها لزواج أم «بوتوس» بعد وفاة زوجها، فنحن بصدد معسكرين متقابلين يشغل كل عضو فيه موضعاً خاصاً فنجد العمة «سيسى» مستقرة فى «مقعدها الملكى» وتحت قدميها مس «بل» جالسة على الأرض ممدة الساقين وتحتضن جنبيها بذراعيها وبينما ينحنى ظهرها وكتفيها إلى الأمام تظل رأسها مرفوعة [Lr 42]. هناك انقسام فى المواقع داخل القصر بين القوتين «أنا» «وهم». فتكامل الذات يعتمد على ابتداع الآخر لذا نجد أن السيدتين العمة «سيسى» [الذات] ومس «بل» [الآخر» تتطلعان للسيطرة على العالم، ويتجلى ذلك بوضوح فى حالة العمة «سيسى» فى شكل سيطرتها الاجتماعية أو الطبقية. فهى تطلق على مس «بل» اسم «توبانارس» Topanaris، (أى الشخص الوضيع الذى يظن نفسه متفوقاً فى حين أنه ليس كذلك) [Lr 49]. كما تصف «بوتوس» بأنها Leggo منحلة، وفى الحالتين نلحظ النزعة إلى القولبة أى وضع هؤلاء الذين ينتمون لطبقة اجتماعية مختلفة - عن [الذات] فى قالب نمطى لايتغير، وذلك يرجع إلى حقيقة أن الاعتداد بالنفس لايتوقف على مجرد الالتزام بالصورة التى كونتها الذات عن نفسها بل صورتها عن الآخر أيضا.

ويؤثر ذلك بدوره على إدراك وفهم الذات للأشياء والآخرين من حولها أما الطرف الثانى - أى مس «بل» - فهى تعمد إلى قولبة العمة «سيسى» فتطلق عليها: الزنجية الحمراء [Lr 49] وهو تعبير يطلق على الأفراد الذين اندمجوا فى البنية الاجتماعية القامعة ومن ثم فهو نتاج للثقافة الكولونيالية ويكشف التداعيات التى تفرزها اللغة المتداولة. وتنزع «توماس» عن اللغة حجاب المحايدة والتجريد فتجعل الفكرة السائدة عن اللغة وهى عدم تأثرها بالسياسة والمجتمع بمثابة فكرة أسطورية. فبالرغم من أن التعارضات الثنائية فى التعبيرات المستخدمة لتبدو محايدة ظاهرياً إلا أن التراتبات الهرمية سرعان ماتطفو على السطح فتبرز القوى الاجتماعية والسياسية التى تم تشفيرها فى تلك العبارات بوصفها علامات تشتمل على كل يحتوى على دال ومدلول فالتراتبات الهرمية ذات طبيعة ديناميه، ولكن أكثر تحديداً - فهى ذات طبيعة توجيهية - أى يمكن للفرد توجيه التراتب وفقاً لزمن ومكان الدلالة. فاستخدام تعبير «زنجى أحمر» Red Nigger قد يشير إلى امتزاج الدم الأوروبى والدم الملون فى شخص مختلط ويعد فى هذا السياق تعبيراً وصفياً يصف الشكل الجسدى، ولكن يمكن استخدامه بمعنى سلبى تماماً المقصود منه أنه نسخة طبق الأصل من الطاغية الأبيض كذلك فإن تعبير «توباناريس» "Topanaris" قد يدل على شخص ينتمى فعلاً إلى الطبقة العليا أو قد يدل بالمعنى السلبى: الادعاء والتظاهر بالتفوق الطبقى.

ففى المشهد الافتتاحى للرواية تمر الشخصيتان كلتاهما بحالة من التوتر الناجم عن الخوف الداخلى الذى تتبعه الحاجة إلى اختراع «الآخر». ولكن فى حقيقة الأمر تتشابه الشخصيتان ولاتختلف مواقفهما، ويتجسد ذلك فى سقوط العمة «سيسى» من عالمها المتفوق [والمتمثل فى كرسيها الملكى] إلى عالم مس «بل» [الأرض]: *

«سقطت العمة «سيسى» على الأرض فى وسط الحجرة وترتب على سقوط جسدها صوت ارتطام كالذى ينبعث عن جسم صلب.

ثم تحول لون وجهها إلى الأصفر ثم إلى الأحمر، ثم للأزرق، ثم للأرجوانى ثم أمسكت بصدرها وبدأت تشهق من فمها. مثل سمكة من الأسماك الكبيرة التى يصطادها أحيانا الصيادون من البحر عند خليج أولد هاربور»

إن تغيير توماس للمواقع الأصلية للجسد كما كانت فى بداية المشهد: كرسى ملكى/ وضع القرفصاء يبين علاقة تبادلية مركبة على عكس مايبدو ظاهرياً تناقض لعقليتين متعارضتين. فالتفاوت الظاهرى بين مواقع الشخصيتين [الذات والآخر] ليس إلا قناعاً للعلاقة التبادلية الخفية بين ذهنيهما. لذلك فرغماً عنهما ينتهى بهما الأمر على قدم المساواة. [إن توماس تبنى وتقوض فكرة الآخر كمصدر للخوف فى آن واحد. فهى توظّف الجسد، من خلال تقنية التحول الجسمانى، بهدف تقويض فرضية توحُّد الجسد موضع الإحساس بالخوف. فخوف العمة «سيسى» مصدره غرابة/ بدائية ووحشية/ لا عقلانية رمز الاختلاف (وهنا مس «بل»). حقاً إن خشونة تعبير مس «بل» عن الحزن والألم يثير الرعب فى قلوب آل «بينيت»: فنجد أن حملقة عينيها كانت تبدو وكأنها تشلهم عن الحركة فيتجمدوا فى مواقعهم وبدون أن يبرحوا أماكنهم أو يتفقوا، بدوا وكأنهم قد اتحدوا سراً ضد المرأة اليائسة المتألمة ولكن أكثر مايثير الانتباه هنا هو أن أكثر ما أخافهم حقاً هو تعبيرها عن ذاتها بأسلوب لاعقلانى حتى اضطرت العمة «سيسى» إلى التوسل إليها: «لاتكونى غير منطقية» [Lr 43]. بالإضافة إلى ذلك يرتكز خوفهم من مس «بل» على خوفهم من البدائى The Savage، حيث إن لاعقلانية مس «بل» تربطها بالبدائى وتنسبها إليه، مما يدفعهم لتشييد الحواجز بينها وبينهم حتى تعثر على أى أثر يدل على وجود تماثل بينهم وبين ما يوشك أن يكون وحشياً. فكأنما الآخر فى رأى العمة هو بدائى يجمع الإنسانى بالوحشى. ولكن فى هذا المشهد حينما تقع العمة «سيسى» من مكانها العلوى، فتتغير ملامح وجهها لتصير كسمكة كبيرة أى أنها تغدو وكأنها تنتمى إلى أحد الأنواع الأخرى

التى لاتنتمى إلى البشر، فتصير هى أيضا كائناً لاعقلانياً مثيراً للخوف، ويقع على عاتق «بوتوس» مسئولية إرجاعها إلى صوابها ودفعها إلى ذلك دفعاً [Lr 48] . وهكذا، تقوض «توماس» مصدر الخوف بفاعلية، فبعد تصوير الآخر على أنه مصدر «للذات» تقوض «توماس» هذه الفكرة بجعل «الذات» نفسها مصدراً أقوى للخوف.

كثيرا مايلجأ الضعفاء إلى استراتيجيات تمنحهم منزلة القوة - فى - الضعف ويعد الغناء فى مستعمرات العبيد واحدة من هذه الاستراتيجيات وتقدم لنا الرواية العلاقة بين الجسد والموسيقى فالموسيقى هى منفث لما يكبحه الجسد فعندما تنضج الابنة الغير الشرعية «لبوتوس» واسمها «أيسى» Icy لم تكن حريصة على الارتباط بأى شخص [وخاصة الموسيقيين] ولكنها انجذبت لموسيقى دينيس Dennis وجذبتها موسيقاه أكثر من أى شخص فتقول عن علاقته بفنه: «كأنك تلاطف حبيباً محبوباً جداً/ تداعب/ يديك برفق/الأصوات/ ألفة مريحة/ بينك/ وبين طبلتك». [Lr 98] . «القوة والعظمة» هى الكلمات التى تصف علاقة «دينيس» بطبوله أحسن وصف وهى العلاقة التى تنتقل إلى علاقة بين اثنين من البشر: «بمجرد رؤية يديه على طبوله تخيلتها على جسدها ويعترف لها «دينيس» الموسيقار: «أحبك فى الوقت ذاته أحب طبولى» [Lr 100] وهكذا تخلق «توماس» صلة وطيدة بين الموسيقى والجسد.

إن الصلة بين الموسيقى والجسد تمهد الطريق لتوضيح صلة أخرى بين الموسيقى والأدب/ اللغة أى قدرة تأثير الإيقاع الموسيقى على إثبات نسبية المعنى فى حد ذاته. يمكن ملاحظة الصفات الموسيقية فى بعض مشاهد رواية «توماس» ففى بداية الرواية بالرغم من أن مشهد اكتشاف حمل «بوتوس» أبعد مايكون عن الاحتفالية فإن كل مايصدر عن مس «بل» من إشارات جسدية وألفاظ منطوقة ملىء بالإمكانيات والقوى الكامنة المبشرة بالأمل:

«ووووى.... ووووى.... ووووى....
هيييـ هيـيـيـيـيـم م م م.... ووووى....
ووووى... هيم م م.... ووووى

مالذى كان بوسعى أن أفعله أكثر من ذلك؟

ووووى... أنا مجرد امرأة فقيرة تحاول أن تفعل أقصى مابوسعها.

مالذى كان ممكناً أن أفعله أكثر من ذلك؟ هل من أحد

يجيبنى؟ ردوا علىّ!؟

أيعرف سيدنا «عيسى» أننى بذلت قصارى جهدى؟ عندما يبذل الإنسان على الأرض أقصى مافى وسعه لاتقدر الملائكة فى السماء على بذل المزيد. هكذا يقول الكتاب المقدس. أليس كذلك؟

عمة «سيسى»؟ أليس كذلك؟ سيد «بينيت»؟ [Lr 43]

إن الصوت المنخفض لأنين مس «بل» الناتج عن اليأس والقادم من «أعمق أعماق قاع بطنها» [Lr 43] يتكرر على مدى المشهد كله:

«ووووى.... هيـيـيـيـيـم م م/...
ووووى....ووووى... ووووى...! ووووى...
ووووى...! [45, Lr 44].

يشير هذا التكرار إلى تأثير الموسيقى والشعر فى النص حيث وأن عنصر التكرار أو «الريف riff» مستوحى من موسيقى الجاز كما يمكن ملاحظة الريف فى الأدب والفولكلور الشفاهى حيث يعتبر «الريف» (وهو رد فعل الجماعة لما يسرد) بمثابة علامة تشير إلى بداية ارتجال ونهاية ارتجال آخر (٢).

إن توظيف توماس «للريف» كمصدر للتأثير الارتجالى يضفى على النص «المكتوب» عنصراً تلقائياً يعد جزءاً متمماً للموسيقى والفولكلور الشفاهى. وهذا التواجد «للشفاهى» جنباً إلى جنب مع «المكتوب» تأكيد للمنهج المزدوج فى الاكتساب والإلغاء الذى أشرت إليه فى المقدمة. يظهر هذا التأثير الارتجالى فى إيقاع ألفاظ الأنين المختلفة، وفى النبرة وفى التنغيم. بالنسبة للإيقاع تتكرر الحروف الساكنة: م/هـ مؤدية إلى تناغم (م) وجناس استهلالى (هـ)، كما تتكرر حروف العلة: و/ى مؤدية إلى سجع وتلاحظ أيضا الضغط على بعض المقاطع دون غيرها، مما يساعد (كما هو الحال بالنسبة للأصوات السابقة التى تخدم الإيقاع) على تنظيم التوكيد أو النبرة، فنجد النبرة فى «هيـيـيـيـم م م م» على المقطع اللفظى الأول أكثر قوة من الثانى نتيجة تكرار الصوت (s) ثلاث مرات فى حين نجد النبرة فى «هيُم م م م م» على المقطع الثانى أكثر قوة من الأول لتكرار الصوت (م) ست مرات.

كما تختلف نغمة الصوت فيتراوح خط التنغيم مابين ارتفاع وانخفاض طبقة الصوت، الشىء الذى يعكس التحول من نغمة السؤال البيانى الذى يحمل معه التوبيخ والتأنيب فى: «إذا لم يتوفر لها الأمان هنا فأين يمكن الائتمان عليها؟» [تنغيم مرتفع] إلى جمل تعبر عن حقائق: «أنا مجرد امرأة فقيرة تحاول أن تبذل أقصى مابوسعها» [تنغيم منخفض] إلى أسئلة بيانية تنبض باليأس: «مالذى كان ممكناً أن أفعله؟» [تنغيم مرتفع]. توظيف الإيقاع، النبرة، التنغيم يربط بين نص توماس «واللغة الشعرية» كما تناقشها جوليا كريستيفا Ju-lia Kristeva بالرغم من أن «اللغة الشعرية» تخضع لقواعد الإيقاع، البحر، التنغيم ولكنها تنطوى على تغاير فى العناصر المركبة وحركية أساسية تجعلها معارضة للمعنى السائد وللدلالة.

فاللغة الشعرية دائمة السعى إلى الانفصال عن المرجعية الخارجية. فالدلالة والمعنى يمثلان حدودها (٣) كما يمثل جسد مس «بل» هذه المعانى. فتصويرها فى هذا المشهد يدل على صعوبة التحكم فى الجسد وإن فقدان السيطرة عليه لايعنى التشتت/ الحيرة أو حتى الضعف، بل كما تذهب الناقدة الفرنسية أيلين سيكسو Héléne Cixous فى مقالها «حديث المرأة»:

«إنها لا «تتكلم» بل تلقى بجسدها الذى يرتجف إلى الأمام، إنها تترك أعنان لعواطفها، تتبدد، تطير، تطفو، تتلاشى، ينتقل كل كيانها إلى صوتها فيصبح ملكاً له. إن جسدها يدعم بحيوية، منطقية كلامها. بدنها يتكلم حقيقة إنها تبوح بمكنون صدرها. فى الحقيقة، إنها تجسد مادياً ماتفكر به، أى تدلل عليه، بجسدها (٤).

إن أنين، حركات وتعبيرات مس «بل» فى حد ذاتها تمثل خطراً، فهى تمثل لغة شعرية بدون منازع، بقدر ماهى ليست فقط متنفساً للغضب المكبوت [عند الطبقة المقهورة متمثلة هنا فى مس «بل»] بل خطر

الهيمنة والتبعية

يهدد هيمنة النظام السائد، فهي مثلها مثل اللغة الشعرية «أزمة» Crisis [أي يتضارب في داخلها عوامل متعارضة] وهي عملية زعزعة واضطراب في المعنى (٥)، فنجد «كل جسد مس «بل» يتأرجح مثل زورق صغير مطلوق، طاف بدون مرساة إلى مالا نهاية، [يماثل قنبلة موقوتة] كما تتبول «بوتوس» ويتسرب البول على أرض غرفة العمة «سيسي» النظيفة [بدون رحمة] [Lr42] وعلاوة على كل هذا الخطر المتمثل في احتمال موت مس «بل» (من شدة الانفعال والحزن) في قصر العمة «سيسي»، الشيء الذي يثير الرعب في صدر العمة «سيسي» عند رؤية مس «بل» فاقدة الوعي، فأكثر مايخيفها هو أن تبتلي بجثة مس «بل» في منزلها [Lr 47] وإذا قارنا الرواية بجدلية السيد/ المسود يتراءى لنا الإنجاز وأوجه الاختلاف في هذا العمل. فبالنسبة لهيجل وأتباعه يعتمد تحقيق وبلوغ الوعي بالذات على الاعتراف والإقرار المتبادل بين السيد/ المسود، القاهر/ المقهور، مما يعني أن العلاقة بين القوة والمقاومة علاقة ظاهرية، لاتغوص إلى أغوار أي من الجانبين. ويتبع ذلك استمرار الدوران في دائرة الجدلية المطلقة.

أما في هذه الرواية، فتخرج توماس من هذه الدائرة المغلقة ليس بمجرد الكشف عنها بل بتوضيح كيفية تخمين عنصر المقاومة وإبراز آثاره في مراكز القوى، فالمقاومة المتمثلة هنا في جسدي الأم وابنتها تنخر في بناء القوه ذاته المتمثل هنا في قصر مس «بينيت». تذهب جوليا كريستيفا إلى أن السيميائي يسعى دائما للتغلب على الرمزي وإخضاعه لسيطرته، بما أن هدفه الجوهري هو تفكيك المدلول كما أشرنا من قبل فالمعنى في تشكله السيميائي عادة ما يصطدم بالرمزي ووفقاً لكريستيفا ذلك للآتي:

أولا: استحالة تذليل الثنائية المتعارضة بين الذات الفاعلة والشفرة الرمزية التي تمثل أنساق المجتمع.

ثانيا: يظل الرمزي ماثلا على الساحة على الرغم من كافة المحاولات لتقويضه من قبل السيميائي سعيًا لإلغائه، ولكن يظل الرمزي تابعاً كعبء رازح على الذات.

ثالثًا: ومع مرور الوقت يتدعم السيميائي بفعل الجماعة ليؤسس بدوره نسقاً جديداً يشكل نصاً متناهياً بعد أن كان فضاءً تتفاعل فيها الأنا مع الآخر، والداخلي مع الخارجي. فبالتالي يتحول السيميائي إلى نقيضه، أي يغدو جملة من الثنائيات المجردة لينجرف نحو ثنائية الدال والمدلول. أما في رواية توماس فتتبع الكاتبة سياقاً آخر بحيث تبين لنا الرواية كيفية التقاء رغبة الفرد بالجماعة فالأجيال تتناقل العبارة الموروثة: «علينا أن نولي العبودية أدبارنا إلى الأبد»

"Lef'Slavery back - a - doorfi ever!" فهي عبارة تتوارثها الأجيال: من «بارتون الجد الأكبر Old Barton (الذي كان هو نفسه عبداً ثم إلى «دادا» Dada ثم إلى الأب «ماسدي» Mas d، ثم إلى مس «بل» و «بوتوس» وابنتها «أيسي».

ينعكس هذا في تكرار هذه العبارة في الرواية عامة وفي هذا الموقف خاصة فنجدها الدافع الذي تستند عليه تصرفات الشخصيات فـ «تذويت» هذه العبارة يدفع مس «بوتوس» للعنف والثورة على الطبقة الطاغية. ومن جهة أخرى، يؤكد التشبث بالعبارة أهمية العامل الشفاهي كوسيلة رفض لهيمنة النظريات الغربية ومن ثم للنظريات النسوية الحديثة أي (اللغة الشعرية والسيميائية كما تناقشها كريستيفا) وتفضيل خيار «التحاور» مع هذه النظريات. فالذات الفاعلة في الرواية ليست في علاقة صراع مع الشفرة الاجتماعية في حد ذاتها وذلك لأن الرمزي لايتمثل فقط في شفرة الطبقة الطاغية المهيمنة والتي تجسدها آل «بينيت»، بل أيضا في الأهداف الجماعية المشتركة التي تلتحم بالاجتهاد الذاتي (أي الاختيار الواعي بالمقارنة إلى النظرة إلى «الأنا المتعالية»، على أنها فرضية مطلقة) فاعتناق الشفرة الجماعية يقوض تحليل كريستيفا الذي يجعل من الرمزي عبئاً ثقيلا على الذات الفاعلة. كما يبرر هذا الاقتناع خصوصية الذات التي يحتوي تاريخها على تجربة العبودية فلا تلجأ الرواية إلى التمييز بين السيميائي والرمزي فنجد أن جسد «بوتوس» يجمع بين نزعتين وبه تغاير فهو غير ثابت بل يشتمل على عناصر سيميائية متغايرة ومتغيرة وكذلك عناصر رمزية خالدة توارثتها عن الجماعة. فتقول الكاتبة:

«لبوتوس قلبان: الأول مثل الحجر في ثقب في صدرها، يدور بسرعة ويتخبط ويرتطم في أنحاء صدرها في لحظة تشعر أنه سينفجر ويبعثر كل جسدها إلى شظايا، أما القلب الآخر فهو «مستقر في مكانه. لم تكن عنده نزعة القلب الأول إلى الحركة أو الانفجار، كان يحاور ويتحاشى عنف القلب الأول ولكن رغماً عن ذلك لم يكن أقل عنفاً، فعنفه كان يكمن في تصميمه على التشبث بمكانه وعلى عدم التحرك» [Lr 42].

وإن كانت نظرية كريستيفا تنطوي على مستوى ثالث يذهب بأن الخطاب الشعري يتفرد بالتكامل والتفرد، فأرى في ذلك نوعاً من القسر يذكرنا بأفكار عصر التنوير: إن حرية الفرد المستنير تترك العنان لعقله ليتحكم فيه وترتكز على الاستقلال عن كل القيود والتخلص منها مما يؤدي إلى الاكتفاء الذاتي.

أما في «الغرفة الأخيرة»، فتتخلى الذات عن جزء من «الأنا» في سبيل الأبناء/ الأحفاد/ الأجيال القادمة من سليل آل «بارتون».

فالتضحية هي شعار الشخصيات بدون منازع: فالأب «ماسدي» يهلك نفسه في العمل لتسديد الدين لأفراد عائلته الذين باعوا أنصبتهم في الأرض له، حتى يلقى حتفه وكل ذلك بهدف تحقيق الرغبة الجماعية والتي ترجع إلى رغبة الأجداد بالذات رغبة «دادا» في إبقاء الأرض تحت اسم «بارتون». تعمل مس «بل» جاهدة وتتزوج ممن لاتحب بعد موت زوجها لتحقيق الرغبة (الفردية والجماعية في التعليم «لبوتوس» لأن في التعليم الأمل في الحرية، أما «بوتوس» نفسها فتتمثل تضحيتها في هجرتها لإنجلترا (لإيجاد فرصة عمل أفضل) وإخفائها عن ابنتها حقيقة حياتها هناك حتى لايتحول الأمل الجماعي في تولية العبودية أدبارنا إلى الأبد إلى مجرد سراب بالنسبة لابنتها «أيسي» كما تحول قبل ذلك بالنسبة «لبوتوس» نفسها عند هجرتها.

مكان صغير: صراع الثقافات وتلاقيها

يُعد المقال المطول الصريح «مكان صغير» A small Place 1988 لجامايكا كنكيد Jamaica Kincaid عمل مقاومة بلا منازع وهو عمل معبّر عن الثورة والغضب الشديدين للحالة البائسة التى تجد فيها الكاتبة موطنها أنتيجوا Antigua وهى إحدى جزر الكاريبى التى عانت من ويلات الاستعمار فهو إدانة قاسية لاترحم للماضى الاستعمارى والاستعمار فى أشكاله الجديدة والمتمثلة هنا فى: السياحة. والرسالة العلنية هنا هى: أبداً لن نغفر. أبداً لن ننسى Never to Forgive. Never to Forget.

يأتى هذا العمل كفعل معارض يسعى لتفتيت مصطلح مابعد الكولونيالية فالكولونيالية ظاهرة تاريخية تنتمى إلى الماضى وهذا يبيح تجاهلها كشيء انقضى عهده وهذا غير صحيح فهذا العمل ينسلخ عن شعار انقضاء الماضى فالماضى يكرر نفسه ويترتب على ذلك أن العمل يكرر التعارضات الثنائية binary Oppositions لنفس الخطاب الكولونيالى الذى أوجد هذا الماضى.

وأن كان التفكيكيون قد تبينوا فى «التعارضات الثنائية ترتيباً هرمياً قسرياً حيث يؤدى التراتب إلى هيمنة أحد الشقين على الآخر بالقوة»، إلا أن مرحلة التقويض تعد مرحلة حساسة ومهمة مما يترتب عليها الإطاحة بما احتل الأماكن العلوية».

إن محاولة تجاهل هذه المرحلة ومحاولة تجاوز التراتب الهرمى على أمل التخلص منه نهائياً تؤدى إلى استمرارها على حالها (٦) وكذلك لاينبغى الاكتفاء بتعريف فعل المقاومة بأنه أحد مراحل التطور، ففى ذلك اختصار لفعل ينبغى له الاستمرار والدوام فالأخذ بفعل المقاومة كأداة مرحلية فيه إغفال عن طبيعة النظم المهيمنة ذات الطابع المستتر والمتلون والتى تتشعب سبله فلا يتجلى لنا الخطاب السائد بوضوح (٧). والخطاب السائد مازال يقسم العالم إلى أقوياء وضعفاء والمصالح السياسية والتجارية تعيد استعباد الشعوب من جديد.

إن المقاومة جزء لا يتجزأ من فن الشعوب الضعيفة كما تؤكد كنكيد: «إننا نحاول أن نعبر عن شيء ما، نحاول أن نعبر عن أنفسنا. أنها ليست مجرد فكرة كما أنها ليست مجرد تجربة فنية إنها ضرورة» (٨) من جهة أخرى فأن تطلّب المقاومة فى فترة تاريخية معينة، لا يعنى أن الفنان يعد مجرد نتاج للمرحلة التاريخية المتواجد فيها. «فالمؤلف لم يمت». فالفنان يُعد نتاجاً لثقافته، بينما تتشكل لديه حالة ذهنية خاصة به فمن المحتم أن يتسرب خياله فى ثنايا آرائه وأهدافه أثناء تشكلها الواعى. يأتى ذلك نتيجة التدخل الحتمى لرؤيته وتفسيره وحدسه فى أثناء الكتابة فيرتد «الخيال الشخصى» مستتراً وراء «المظاهر الخارجية» غير الذاتية والمدركة بالحواس لا الحدس

فعلاقة الكاتبة بالمظاهر الخارجية تتمثل فى علاقتها بمظاهر: الاستغلال/ القهر/ المعاناة/ الحقائق الواقعية وذلك من خلال «الحوار الخلاّق»، أما علاقة الكاتبة بالمظاهر الخارجى فتتمثل فى الخيال الشخصى من خلال الحوار الخلاّق أما علاقة الكاتبة بالمظاهر الخارجية نفسها (مثل الاستغلال/ القهر/ المعاناة/ الحقائق الواقعية) فهى علاقة بالأشياء تفتقر إلى الخيال وتهتم بالظاهر لا الجوهر، مع التركيز على اشتقاقاته فى إطار ثابت للرؤية. فالبعد الخيالى للفنان/ القارئ يتيح رؤية جذور الجماعة التى تتسم بالحركية والتغاير أما البعد الثانى (المظاهر الخارجية) فتتحكم فيه قاعدة الحقيقة المتجانسة. (٩) تتحدث الطفلة التى تقوم بدور السارد فى المقال فتقول:

«استوطنت أنتيجوا Antigua حثالة
بشرية قادمة من أوروبا، وقد استغلت
أناساً مستعبدين من أفريقيا ولكنهم
رغم ذلك نبلاء يتسمون بالسمو والرفعة
(كل سيد جلّد جلدة ماهو الا حثالة
وكل عبد جلّد جلدة نبيل وسام
وقد استعبدوا لإشباع فهمهم للثروة
والقوة [....] بالطبع بمجرد أن تخلع
عن نفسك دور السيد، بمجرد أن
تتخلص من وطأة السيادة لن تظل
حثالة بشرية، سوف تصبح مجرد
إنساناً، كذلك الحال بالنسبة للعبيد
بمجرد أن يخلع عنهم دور العبيد،
بمجرد أن يتحرروا، لن يظلوا نبلاء
رفعاء سيصبحون مجرد بشر» [Sp 80, 81]

تُلخص المواجهة الكولونيالية هنا بسخرية، فالتورية الساخرة المنطوية على التصنيف التبسيطى تعُد: «كل سيد جلد جلدة ماهو إلا حثالة وكل عبد جلد جلدة نبيل وسام» بمثابة تدوين لما أشرنا إليه قبل ذلك: المظهر الخارجى المحايد، ففى الاستشهاد السابق إدانة صريحة للمستعمر واتهام ولوم على كل ما اقترفه فى الماضى، وفى المقال تستغل كنكيد صوت الطفلة الساذجة كراوية، الشيء الذى يمنحها كل الحرية فى النقد والإدانة وهو موقف المقاومة المتجدد الذى لاغنى عنه. ولكنها فى الوقت نفسه تكشف عن النزعة الانقسامية والاختزالية فى خطاب المقاومة أى تدين ثم تشكك فى إمكانية المقاومة بشكل مطلق.

من جانب آخر يغوص خيال كنكيد الشخصى فى أعماق الهوية. يوحى التقسيم بين سيد ومسود بشيوع رؤية متجمدة تجعل فى «العبد» «ضحية (ولذلك تضفى عليه صفات المثالية ليرتفع إلى مكانة النبل كالقطب النقيض لحطة القدر)، أما السيد فنحط فى قدره ليصبح حثالة كعقاب للخطايا المرتكبة.

إن ثبات الهوية الذى يظهر فى: القاهر [حثالة]/ المقهور [مثالية] لايستمر طويلاً، فهو تمويه يستخدم لرصد عملية «تدفق وتقلب الهويات المقدس»، فباستخدام تقنية «التكرار المركّب» الذى يوضح الهوية بطبيعتها المتحركة، يتغلب النص على «انحرافات التحيّز العنصرى فى نفس بنائه» (١٠) فتجد أن العمل ينتهى بالجملة: «إنهم ليسوا إلا بشراً» والتى تومئ بتخطى جمود المنظور المهيمن، أى المنظور المألوف الذى يحجب طبيعة الهوية المتغايرة، المتحركة والمعقدة [أى ليست ثابتة مطلقة] وهى بذلك أقرب لطبيعة الجماعة، وبالتحديد المجتمع الكاريبى الذى يتسم بالحركية المستمرة وبتداخل وتعدد الثقافات والأجناس. تعبر كنكيد عن رؤيتها للهوية فى حوار أجرى معها:

الهيمنة والتبعية

تتعدد أوجه الحقيقة للشيء
الواحد ففي بعض الأحيان تتكامل
وأحياناً أخرى تتناقض [...]
في أي لحظة يمكن للمقموع أن يغدو
القامع وبذلك فالأمر ليس واضحاً
وللحقيقة أوجه عدة قد تتناقض
فهي وليدة صراع. (١١)

ويمكننا تبين ذلك لو درسنا كيفية استجابة المقموع للعلم الوافد مع القامع فيعد العلم الغربي واحداً من أدوات القوة الاستعمارية، فالتعليم الغربي هو: «استعمار عقلي، ومع ذلك تعبر كنكيد عن إحباطها نتيجة للحالة المتدهورة التي وجدت فيها المكتبة [بعد الاستقلال من الاستعمار البريطاني] فالمكتبة يعوزها الإصلاح والترميم ولا تعبأ الحكومة بنداءات الكثيرين المطالبين بهذه الإصلاحات.

تمر الساردة بمشاعر متناقضة عند رؤية المكتبة القديمة، فهي تشعر بالحنين والشوق إلى مكتبة طفولتها ولكنها في نفس الوقت تصرخ صرخة غضب ضد الاستعمار الثقافي الذي تعرض له أهالي أنتيجوا (بما فيهم الكاتبة) والذي اتخذ من المكتبة - التي أنشأها الانجليز مقراً رئيسياً.

فمن المحتم أن تعاني كلية ووحدة الثقافات من التدهور والانهيار الناتجين عن تجربة النزوح من الأوطان الأصلية، ومع ذلك فمحو الثقافات ليس مجرد نتاج للسيادة والسيطرة بالقوة للثقافة المهيمنة على التابعة. وذلك لأن الاستغلال هو بمثابة وفاق ضمن مركب بين طرفين فيعاني كل من المستغل والمستغل من هذا المحو وذلك لأن كافة الأطراف في مجتمع الكاريبي في غربة عن الوطن ولا تستخدم اللغة الأم. غير أن الخواء والفراغ الداخلي الذي يتبع مثل هذا الاستئصال من الجذور الأصلية، ينشط الطاقات الحيوية، والتي تستثمر الفرص المتاحة لتحقيق إنجازات مشتركة، للتغلب على هذه الفجوة الداخلية. (١٢) إن المكتبة المهملة تمثل المشروع/ الإنجاز الذي نتج عن تدفق الطاقات والحاجة إلى التغلب على هذا الخواء. فهي موقع التعاون بين المستغل والمستغل وتجسيد للجهد الإنساني في لحظة تاريخية معينة: فهي خلق مشترك للقارئ (مستغل) والكتاب [كأداة يوظفها المستغل] ويتوازى حنين الساردة للمكتبة القديمة مع حنين أمينة المكتبة الكولونيالية والتي مازالت تسعى لإصلاحها، فكلتاهما تحاول إنقاذ نتاج الخلق المشترك. يظهر التأثير العميق لهذا النتاج على الساردة في قولها: «سأؤجل الكلام عن المكتبة للنهاية فقد كان الذهاب إليها في الماضي أحب الأشياء إلى قلبي» فالاستعمار العقلي المتمثل في المكتبة، تعيد كنكيد توظيفه في المقال ليغدو أثراً لإنجاز مشترك بين المهيمن والتابع.

فالتغيرات الفجائية التي تفاجئنا في الطبيعة المتغيرة لجزيرة أنتيجوا بوسعها أن ترشدنا إلى الرؤى المباغتة التي تظهر ماتخفيه الرؤيا المألوفة فتصف الكاتبة الطبيعة في الجزيرة:

لايوجد فجر في أنتيجوا
في لحظة تجد نفسك في ظلام
في اللحظة التالية تبزغ الشمس
فوق الرؤوس وتظل هكذا
حتى يأتي الغروب مشتعلا
بدرجات الأحمر في الأفق،
ثم يحل الظلام مرة أخرى،
وكأنك بداخل علبة مفتوحة
يطبق غطاؤها عليك بغتة
وأنت بداخلها [Sp 78]

ماتستقبله الأحاسيس المتبلدة كشيء عادي تسلط كنكيد الأضواء عليه هنا. فهي تجذب الانتباه إلى فجائية تكشف العناصر الطبيعية المتجاورة حيث يتبادل الخصوم - الليل والنهار - مواقعهما فجأة ويأتي إدراك عنصر المباغتة في «نص» الطبيعة كمحرك لرؤى جديدة للتغيير بداخل نص الواقع في أنتيجوا. فعلى سبيل المثال نشعر في أجزاء كثيرة من هذا العمل باستحالة تجنب قدر أبناء البلد في أنتيجوا: «إنهم شديد والفقر. إنهم شديدو الفقر لدرجة إنهم عاجزون عن تجنب واقع حياتهم. إنهم شديد والفقر لدرجة أنهم غير قادرين على عيش حياة كريمة في موطنهم وهو نفس المكان الذي ترغب أنت أيها السائح في الذهاب إليه». ولكن فجائية تبادل خصوم الطبيعة لأماكنها يعد انسلاخاً عن هذه الرؤية المتجمدة: سائح/ ابن البلد. فتعترف كنكيد بدور الخيال في إحداث التغيير فهي ترى أنتيجوا كعمل فني في حد ذاتها: «أنتيجوا جميلة أنتيجوا شديدة الجمال. يبدو جمالها أحياناً وكأنه خيالي» [Sp 77] ضعف الخيال الشخصي يجعل الحياة في أنتيجوا كأنها داخل «سجن» [Sp 79] «فصغر المكان يصبح خانقاً عندما يتضخم الأمل والقهر، ولكن يمكن أن يكون المكان خلفية للإبداع الفني» فالصغر هنا صغر المسرح حيث يتم تشفير حقائق الواقع المؤلم ليعاد تنظيمها لتتحرر في أغلالها. تصف كنكيد أهل أنتيجوا بأنهم: «أطفال، فنانون، مخبولون». إن الفن بمثابة حلقة الوصل في قيد الجنون والبراءة فالكتابة تتيح للفنان لعب كافة الأدوار والتمثل بكافة الشخصيات مما يتيح له رؤى جديدة وهو يستخدم تقنياته الفنية ليمد عمله بعناصر المفاجأة والتحول والتغيير فما يصبو إليه هو تصوير الواقع بأشكال المعاناة فيه عبر كوة جديدة للرؤيا.

خاتمة

تتشابك وتتداخل الحركة والصوت والإشارة والوضع الجسدي في رواية اليان توماس «الغرفة الأخيرة» لإثبات نسبية الخطاب السائد. تتخذ توماس كنقطة انطلاقها الكيريولية Creolisatian أي إدماج العنصرين الزنجي والأبيض حتى يصعب التفرقة بين المواطن والمستوطن - وهي عملية اجتماعية تمثل جزءاً لايتجزأ من الواقع المحلي في الكاريبي. تخلق الكيريولية انقسامات داخلية في المجتمع الجامايكي في الوقت الذي تؤكد فيه الحركية والتفاعل المستمرة لا المواجهة بين المتناقضات. وأهم مايميز هذا العمل هو الاحتفاظ بالانقسامات الداخلية وهو يختلف بذلك عن الأعمال التي

تمحو هذه الانقسامات للتمسك بالمطالبات النظرية المنتمية إلى مابعد الحداثة أو للتشبه بحدية النظريات النسوية الفرنسية الحديثة.

أخيراً، يعطي مقال كنكيد المطول، الرافض للهيمنة مثالا لإمكانيات تلاقي الحضارات حتى في أشد لحظات المقاومة، إمكانيات الحوار الموجودة في الأماكن المستقرة القابعة في الفراغ الفاصل بين الذات والآخر. ■

هوامش

1- Stephen Slemon, "The Scramble For Post - Colonialism", in **De - Scribing Empire: Post - Colonialism and Textuality**, Eds. ChrisTiffin and Alan Lawson, (Routledge: London, 1994)

2 - Edward Brathwaite, "Jazz and The West Indian Novel" in **The Post Colonial Studies reader**, Eds. Bill Ashcroft, Gareth Grifiths, Helen Tiffin, (Routleade: London, 1995).

3 - Julia Kriskeva, "From One Identity To an Other", in **Desire In Language** (Columbia Press; 1980) 125

4 - Héléne Cixous, "The Raush of the Medusa", in **New French Feminisms, Eds.** Elaine Marks and Isabelle de Courtivron [London: Harvester, 1981] 251.

5 - Kristeva, 132 - 135.

6 - Jonathan Dollimore "The Dominant and the deviant a Violent dialectic in Critical Quarterly Vol. 28 No 18 No 182, P. 190.

7 - Richard Terdiman, **Discourse/ Counter - Discourse: The Theory and Practice of Symboilc Resistance in Nineteenth** Century Lance (Ithara & London; Cornell Universi ty Press, 1985) P. 57.

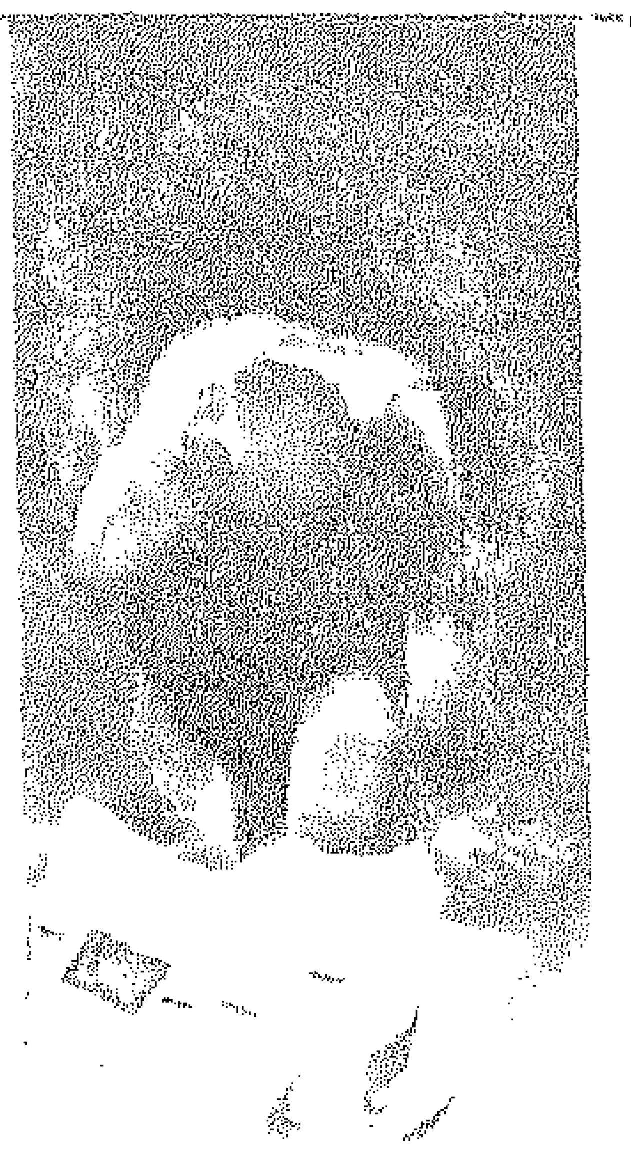
8 - Interview With Moira Ferguson in the Kenyon Review Vol. 16 Num 1 (1994)

9 - Wilson Harris, "A Talk on the Subjective Imagination" New Letters (40) 1973 Autumn, P 46 - 47.

10 - Wilsen Horris, "Adversarial Contexts and Creativty" New Left Review (154) 1985, P 127.

11 - Interview With Ferguson, P 184.

12 - Harris, "Atalk On the Subjective Imagination, P. 45, 46.



« لا شيء ينتهي أبداً»

أنيتا نيساي «ضوء الصباح الصافي» ١٩٨٠

« أين سينتهي الأمر.. مثل أكثر زعمائنا نجده يخلق إشكالية ثم يخلق إشكالية أخرى ليتعامل مع الأولى وهكذا.. في خصوصية لا تنتهي بحيث تتصاعد بشكل مبدع وحلزوني إلى فوضى أكبر.. لقد عملت بشأن بقاء الراستافري ذلك الوقت» .

بن أوكري – «نجوم حظر التجول الجديد» ١٩٨٨

آفاق ما بعد الكولونيالية*

إليكي بويمر

فإن آداب ما بعد الكولونيالية تتكاثر وتتغير مثلما تتكاثر وتتغير المواقف النقدية إزاءها. ورغم أن هذا الفصل يحتل الموقف النهائي في هذا الكتاب إلا أنه لا يتحدث بأي نوع من النهائية الدامغة عن مستقبل آداب ما بعد الكولونيالية.

وكل ما يحاول أن يفعله – وفي أغلب الحالات بصورة عامة – هو تحديد التطورات البارزة مؤخراً في هذا المجال وخاصة بإزاء التعاظم المتنامي لمجموعتين من كتاب ما بعد الكولونيالية ممن تم إهمالهما وقت الاستقلال ودخولا في السبعينات وهما النساء والسكان الأصليين. والجماعة الثالثة وهم من يسمون الكتاب المهاجرين تستلزم الاهتمام كذلك من حيث اعتبار وضعيتهم – بصورة متزايدة – ممثلة للكتابة ما بعد الكولونيالية على وجه العموم.

والتطور الآخر الجدير بالملاحظة عبر الثمانينات هو الالتقاء بين بعض الكتابات ما بعد الكولونيالية والنظرية النقدية ما بعد البنيوية في المؤسسات الأكاديمية الغربية. ولأن هذه النظرية لعبت دوراً مركزياً في تنظيم إدراك وتلقي الكتابة بعد مرحلة الامبراطوريات سأنتهي بتأمل وضعية هذا الإلتقاء ومن بين الأشياء التي من المهم العناية بها احتمال وجود «علاقة تكافل» بين النظرية الأدبية الصادرة من الهامش والمركز.

حقائق واضحة: الكتابة النسائية ما بعد الكولونيالية:

حتى بواكير السبعينات كانت كتابات المرأة تمثل قارة مفقودة في كل من الخطاب القومي الكولونيالي وما بعد الكولونيالي. وكما لاحظنا آنفاً فإن النساء لم يكن غائبات عن النشاط الكولونيالي سواء كمسافرات أو مستوطنات أو حتى ككاتبات رغم أنهن لم يعتمدن تاريخياً بنفس درجة المغامرين والكتاب من الرجال.

إن النساء المسافرات أمثال ماري كينجزلي وفلورنس ديكسي وإيميلي إيدن ولوسي دف جوردون وهاريت وارد وفرياستارك إلى جانب بعض المستوطنات مثل سوزانا مودي وكاثرين بارتريل ولويزا لوسون جميعهن اشتركن في وجود مواقف كولونيالية لديهن (الاستجابات النمطية للأهالي الأصليين على وجه الخصوص) لكنهن أيضاً عايشن قيوداً عملية ومتنقلة بالمقارنة مع الرجال في المجال الكولونيالي وعلى الرغم من معايشتهن للتمييز في العالم الذكوري للامبراطوريات الاستعمارية فالرجال العاملون في النشاط الكولونيالي قد فرضوا على النساء ضغوطاً مادية ومعنوية من نوع آخر. إلا أن النساء الأوروبيات غالباً ماكن يشكلن جزءاً من نفس العرق والجماعة الاجتماعية لنظرائهم ورفاقهم الذكور. وبالمقارنة نجد أن المرأة المستعمرة (بفتح الميم) كانت مهمشة بصورة مضاعفة وربما

ثلاثية.. بمعنى أنها كانت مهضومة الحقوق ليس فقط على مستوى النوع وإنما أيضًا العرق والطبقة الاجتماعية وفى بعض الأحيان أيضًا الدين. وبدلاً من محو هذه الوضعية فإن المفارقة الساخرة والكئيبة لفترة الاستقلال كانت تتمثل فى أن العديد من صور الاستبعاد هذه تم تدعيمها بفعل ضغوط التحرير القومى. وزاد بروز الانقسامات النوعية (بين الذكر والأنثى).

وكان لتأنيث الذكر المستعمر (بفتح الميم) تحت نير الامبراطوريات أن أنتج - من باب رد الفعل - ذكورية عدوانية لدى الرجال الذين ناهضوا الاستعمار. وشجعت الحركات القومية أعضاءها - وأغلبهم كان من الذكور - على إثبات أنفسهم كصانعين لتاريخهم ومشكلين له بل ومتحكمين فيه بينما لم يتم تشجيع النساء بنفس الدرجة. وكما رأينا فإنهن قد تم تهميشهن فى جانب النشاط السياسى القومى وفى المخاطبات الوطنية الطنانة.

وسواء تأملنا عمل مثل «آناندامات» لبانكيم (١٨٨٢) أو الأدب الأفريقى لمرحلة الاستقلال مثلاً «زهور قبر لأدومو» (١٩٥٦) أو «رقصة الغابات» لسوينكا (١٩٦٠) أو «الحصاد» لكونجى (١٩٦٧) نجد بوضوح أنه على حين يتم تقديم الرجال كزعماء ومواطنين للأمة الجديدة فإنه ينظر للنساء بشكل كبير على أنهن أيقونات للقيم الوطنية أو حارسات للتقاليد يتم تقديمهن بمثالية. ونوع السرد الذى اختاره كتاب مرحلة الاستقلال كان يعكس هذه الرؤية المركزية الذكورية عن ماهية المصير القومى: مثال رواية البحث والتى عادة ما تكون سيرة ذاتية تظهر بطلاً متفرداً يجسد عملية الانتصار القومى أو التداعى النوستالجى حيث شخص الأم يرمز لتماسك الماضى.

لكنى منذ بدايات السبعينات بدأت هذه الصورة «الجندرية» (المقسمة الجنس أو النوع - Gender) تتغير.

فكان انبعاث الحركة النسائية فى أوروبا والولايات المتحدة وعلى الوجه الأهم المبادرات السياسية والثقافية التى أخذتها نساء فى العالم الثالث والنساء الملونات فى العالم الأول لتحديد مواقعهن فى العلاقة فى الحركة النسائية الغربية. ومرة أخرى برز الأدب كوسيط قوى يتم البحث عن تعريف للذات من خلاله. وكما كان الحال لدى أجيال سابقة من القوميين الرجال كانت رواية المرأة لحكايتها تستدعى صورة الذات المستقلة.

وللتدليل بمثال قومى بارز نجد أنه فى الثمانينات من القرن الحالى أى أثناء السنوات التى بلغ فيها القهر الحكومى ذروته، بدأت كتابات السيرة الذاتية بأقلام نساء سود تظهر أول ما تظهر بأعداد كبيرة فى جنوب أفريقيا وهو تطور دشنت له رواية «سمنى امرأة» (١٩٨٥) لإيلين كوزوايو وهو العمل الذى كان فاتحة طريق أمام السيرة الذاتية (النسائية) فمن ناحية كانت النساء السود فى جنوب أفريقيا يناضلن لتحمل نظام التمييز المتعدد الذى تمثله الأبارتهيد (سياسة الفصل العنصرى) ومن ناحية أخرى حاولن تحديد مكان لأنفسهن فيما كان دائماً - حتى ذلك الوقت - حركات تحرير يسيطر عليها الرجال. كانت السيرة الذاتية تسمح لهن بإعطاء شكل متجذر فى هذه التجارب المتنوعة من التحمل والمغالبة. وفوق ذلك كان ينظر لقصة الحياة (الخاصة) على أنها وسيلة لصياغة التضامن السياسى بمحاولة مد يد العون للنساء السود اللواتى تحاصرهن أوضاع مماثلة.

وبصورة عامة كان سعى نساء العالم الثالث نحو مفردات وأشكال تناسب تجربتهن يعنى - جزئياً - التماثل مع الاستراتيجيات السردية مثال السيرة الذاتية ورواية البحث التى تستخدمها جماعات أخرى من التى تسعى لتمثيل نفسها لكنها فى الوقت نفسه تعنى تمييز أنفسهن عنها. وكان القوميون من الذكور وأيضا بنفس الأهمية قيادات نسائية بيضاء يسعون لاقتسام أو حتى ادعاء اقتسام المنصة مع النساء السود.

والحق أنه من زاوية الحركة النسائية الغربية - والتى هى بالأساس حركة بيضاء - فإن الناقدات الملونات ومن بينهن أليس والكر وباربرا كريستيان وبيل هوكس وشاندرا موهانتى جميعاً تحدين أسس الحركة النسائية على مستوى تفكيرها الليبرالى الإنسانى وفرضياتها عن التهميش المشترك الذى ينهض غالباً أو حتى بصورة منفردة على النوع. وحتى أواخر السبعينات كانت التحليلات النسائية للسلطة تركز على تجربة مشتركة للقمع إلى حد تجاهل اختلافات ثقافية هامة وأخرى ترتب عليها تجريد المرأة من كافة سلطاتها فمثلاً كان يتم تعريف فاعلية المرأة وحقوقها من منطلق رؤية أمريكية أو أوروبية بيضاء مع التركيز على الفرد. وكان من النتائج السيئة لذلك أن عادت إلى السطح صور نمطية عن العالم الثالث كمكان أقل تحرراً وأدنى تقدماً أو على الأقل غارقاً فى مستنقع التقاليد والخرافة.

وكان للتدخل الحاسم الذى قام بها الناشطون سياسياً والكاتبات السود فمن سبق تعرضهن للتجربة الاستعمارية أثره فى الاصرار على تنوع التجربة الإنسانية وتعدد طبقاتها وقيمة وجود أشكال للتعبير الذاتى والجماعة مغايرة لتلك السائدة فى الغرب.

وأشار هؤلاء إلى أن المحددات الاجتماعية مثل الطبقة والجنس والانتماء القومى والدين والعرقية جميعها قد اخترقت سياسات الهوية القائمة على الجندرية (النوع) كما جعلتها أكثر إشكالية. وأن كتاباتهن هذه - فيما زعمن - بحاجة لمركبات مختلفة من الاستجابات فى كتابات النساء الغربيات أو كتابات الرجال ممن وقعوا تحت نير الاستعمار فى يوم ما.

وفى الأدب نجد أن نساء ما بعد الكولونيالية قد دأبن منذ فترة على قلب المفاهيم المسبقة عن تجربة نساء العالم الثالث بوصفها دائمة الانحطاط أو مقموعة بسلبية أو تفتقر للقدرة على تقرير المصير. ولعل رواية «أختنا كيل جوى» (١٩٧٧) بقلم الكاتبة الغانية آما تو أيدو تقدم شهادة مميزة ومبكرة عن «الأخروية» المقاومة والواثقة للمرأة السوداء. فالبطلة سيسى تجد أنها لاتستطيع التماثل مع حاجات ماريا صديقتها الأوروبية كما أنها تباعد نفسها عن الاهتمامات السياسية الأنانية والمفرطة التفاؤل «لإخوانها» الأفارقة.

وأثناء القصة ترتحل سيسى من أفريقيا إلى أوروبا ثم تعود مرة أخرى (إلى أوروبا) بشكل يحمل دلالة وكما هو واضح فإن حكايتها مستعارة من تراث السعى لتعريف الهوية القومية ومع هذا فهى شديدة التجريب

آفاق ما بعد الكولونيالية

من حيث الشكل إذ يأتي تحملها مبتور، غير متواتر يتضافر فيه الشعر بالنثر وبالنظر لتركيزهن على تعددية الاختلاف فإن ملمحاً جوهرياً للكتابة النسوية ما بعد الكولونيالية هو خاصيته الفسيفسائية أو المركبة والمقصود تمازج الأشكال المستقاة من تقاليد أدبية محلية وقومية وأوروبية ولأنهن ينحدرن من أطر حضارية شديدة الاختلاف فإن الكاتبات أنفسهن يؤكدن على الحاجة لتغاير العناصر الحيوية للأساليب ومواقع التكلم في أعمالهن. إنهن يمارسن ما وصفته جاريتاري سبيفاك «بالأسلوب الجيبهوي» ويفضلن أشكالاً تعارضيا، مفتتة أو جوقية (من جوقة أو كورس). وأحياناً يكون الحكي متعدد الأصوات بصورة واعية أو متقطعاً أو منحرفاً كما يحدث في القصة الشفاهية ففي قصة «إيفورو» (١٩٦٩) وقصة «إيدو» (١٩٧٠) لفلورا نوايا واللتين تتمركزان حول حيوات يومية وسنوية لشخصيات نسائية تسمى الأماكن على اسمها نجد أن الحكاية بأكملها تروى عبر وسيط هو الإشاعة والطقوس التي تحدث وتمارس داخل التجمعات النسائية لمجتمعات الإيجبو.

ورواية «أختها كيل جوى» تحتوى على شعر حماسي ونثر روائي وترجمة رسائلي بطريقة تستدعي الأداء الشفاهي الأفريقي البوليفوني (المتعدد الأصوات). وكتابة بيشي هيد وكيري هولم وميشيل كليف وإرنا برودبر من بين كثيرات تعانق التعويذة والأغنية واللعب بالكلمات وحلقات الأحلام والمبادلات الدرامية كلها تقنيات تعمل بشكل مضاد للرؤية الموحدة (بكسر الحاء). التي تميز الواقعية الأوروبية وأيضاً، مرة أخرى، الروايات القومية للكتاب الرجال في فترتي الستينات والسبعينات.

لكن بدلاً من شحذ أنفسهن في ديالوجية حرة - لكل الأطراف وهو ما لا يمكنه سوى أن يمنح حساً ضئيلاً جداً بالسياق الاجتماعي - فإن الكثيرات من كاتبات ما بعد الكولونيالية يصببن اهتمامهن على جعل النسيج الخاص لوجودهن في المقدمة، وهن يركزن من حيث هن نساء ومن حيث كونهن قد سبق تعرضهن للاستعمار - في تعبير ترنيمة - حيلتها على أوضاعهن الخاصة وعادة ما يكون هذا دالاً على التزام سياسي، كوسيلة للتنوية إلى قيمة المقولات الوضعية للنساء الذين ذهبوا وهن مازلن على قيد الحياة اللواتي سبقتهن فيما مضى وربما ساعدن على جعل منجزهن ممكناً. ففي أعمالهن يستعدن تقاليداً شفاهية مقموعة وتواريخ نصف منسية ولغات خاصة غير مدونة ولحظات من المقاومة النسائية الغير معترف بها أو التي يتم التعبير عنها بأقل من الحقيقة، وهن يضفن - إلى الاهتمام ما بعد الكولونيالي بالتعددية - مفهوماً عن القوة النسوية ذات المراكز والأفلاك المتعددة حيث التركيز - في الوقت ذاته - على أهمية التنوع وعلى امتلاك القوة للإفصاح عن الذات.

إن هذا التصور للقوة المبددة يتجسد في «أوقات متوترة» لتسيتسي دانجارمبجا وهي رواية - نظراً لتعدد مستوياتها - تقدم لنا مكاناً ملائماً نختم به هذا الرسم السريع والمختصر جداً للكتابة النسائية ما بعد الكولونيالية. في «أوقات متوترة» نقل نوع روايات الـ Bildungsroman (الروايات) لما بعد الاستقلال كما أنها تقرير استبطاني عن زيمبابوي في السبعينات كما تعيشها مجموعة مختلفة من الشخصيات النسائية. وبتأنيث نتائج قانون عن الاغتراب الثقافي الكولونيالي فإن دانجارمبجا تمثل أشكالاً في مجتمعها تسعى للتخلص من أميتها عبر ثقافة الرجل الأبيض وبخوضها حياة الإرساليات الأجنبية تتقمص شخصية مغايرة مما يتسبب في انقسام ذاتها، فتحيا على حافة عالمين، حيث تشعر بالانفصال والولاء لتقاليد موطنها «شونا» في آن وهي شخصية نياشا - يكشف عن أن ما هو «جداني» وغربي يمكن أن يكون ذا قمع نفسي بالنسبة للمرأة تماماً مثل المجتمع التقليدي.

وبين هذين القطبين تقف الشخصية الجبهوية «تامبو دزاي» ابنة عم نياشا والراوية في وقت واحد. لقد حاربت تامبو دزاي منذ البداية للهروب من «فقر اللون الأسود» ومن «عبء كونها امرأة» بتعليم نفسها. وفي الوقت نفسه تجد نفسها مجبرة على أن تحيا على الحدود بما يؤدي لمحافظتها على تقاليد موطنها - الشونا - وفقدها معاً.

• كل ما يحوطنا ولازال بداخلنا: الكتابة المحلية:

برزت منذ السبعينات كتابات السكان الأصليون أو المحليون في المستعمرات التي استوطنها البيض كدائرة أخرى هامة تقع في وقت واحد داخل وخارج الأشكال القائمة للتعبير عن الذات فيما بعد الكولونيالية.

إن كاتبات «الكوري» Koori (السكان الأصليين لنيوزيلنده) النيوزيلانديين مثل ويتى ايهيمارا وباتريشيا جريس أو الكاتبة الكندية الأصلية (من الهنود الحمر) بباتريس كوليتي كلهن يشعرن بالتماثل مع رؤية وأهداف كتابات ما بعد كولونيالية أخرى مثل البحث عن الذات الخاصة والذات العرقية/الثقافية، والاعتقاد بأن الكتابة جزء لا يتجزأ من تعريف الذات والتركيز على إعادة البناء التاريخي. لكن في الوقت نفسه فإن الكاتبات المحليات يبقين - وهذا عن حق - متخوفات من التضمينات الأخرى لما بعد الكولونيالي إذ لا زلن ترين أنفسهن مستعمرات دائمات التعرض للغزو وأنهن أبداً لم يكن متحررات من تاريخ الاحتلال الأبيض. ومثلما تقول الكاتبة المحلية مودرورو فهن أقليات محلية غارقة في الفقر تحت أغلبية محيطة تحكمها.

وفي أستراليا نجد أن تعريف الأبورجينية (الجنس الأصلي) ينطوي على كونها حالة تكيف، كاعتراف بولاءات ثقافية متصارعة وشديدة التهجين. وفي العرض التالي سنتعرض للأمورجينية من حيث كونها ممثلة (بكسر الثاء) للوضعية المحلية بصورة أكثر عمومية.

بالنظر إلى الوراء من نقطة الامتياز لأواخر القرن العشرين نجد أن الأستراليين المحليين يرون تاريخهم في المائتي عام الأخيرة بوصفه لا ينفصم عن تاريخ البيض،

ومن ثم فإنهم وإن كانوا يؤكدون على أهمية تقاليدهم الروحية الخاصة ويحاولون استنهاض الذكريات الثقافية لشعب «الكوري» إلا أنهم أيضًا يسلمون بالتواطؤ مع الثقافة المحتلة (أى ثقافة الأبيض) ويؤكدون على أن الأبورجنية تشكيل جزءا مكونا لاستراليا - وفى كلمات البطل الذى تسمى القبيلة على اسمه فى رواية مودرورو «وصفة د. وريدى لتحمل نهاية العالم» (١٩٨٣): «الآن لابد أن نصير مرنين ونبحث عن حلفاء ونتعايش مع القدر».

ونجد فى مثل هذه الحكاية الرمزية الطويلة عن سكان تاسهانيا الأصليين الذين يتعرضون للمعارك أن فلسفة الدكتور وريدى للتسليم الرواقى أو «الخدر المبارك» تؤكد حاجة التسليم لأن يتغير ويأتى مشهد الكشف الأخير ليؤكد أن لاشىء مطلق وأن الحقائق أبدأ لاتكون كاملة ومن ثم لابد من القبول بالإثنينية. وبالتالى يصل وريدى إلى الإدراك أن كل من سلفه الأكبر ودريا واروا، وهما مبدأ الخير والشر اللذان حكما حياته ينبعان من مصدر واحد ولا يتعارضان.

وكما حدث فى جزر الهند الغربية نجد أن الكتاب المحليين يركزون طاقاتهم على تعديل اللغة والأساليب السردية أو التمثيلات التاريخية للمستعمر أو الغازى لملء الفراغات الناتجة عن تقليص أوحتى فقد اللغات الأم. ومرة أخرى نجد أن هدفهم ليس استبدال الأبيض بالأسود وإنما لزيادة حدة التهجن أى لكتابة قصص محلية باستخدام ما يسمى «أشكالاً بيضاء» (خاصة بالرجل الأبيض) مثل الرواية والنسج باستمرار وبإبداعية بين ما هو محلى وبين ثقافة الغازى لتخطى السجلات وخلخلة الآراء الثابتة ولاستخدام ما يسميه الأبورجينى الأصليين (جامون) أو «كلام فارغ» وهو مزيج من الفانتازيا والطرفة. وبمعنى آخر فإن الكتاب المحليين يحاولون معانقة حتمية عدم أصالتهم التامة فى كافة المستويات. وهكذا نجد كاتبا ماوريا (من الماورى) مثل ويتى ايهيمارا يشجع ما يسميه الاندماج الثقافى الثنائى فى نيوزيلنده وهى عملية خلط للأبعاد الثقافية تستهدف تحمل الابتلاع الكامل لنمط الماورى فى الحياة من جانب مجتمع «الباكيها» أى المجتمع الأبيض. فكما يرى إيهيمارا الثنائية الثقافية بتركيزها على تعايش الثقافين قد تكون الوسيلة المثلى للحفاظ على الحس بالاختلاف الثقافى للماورى. وكما لو كان الأمر يمثل استجابة لهذه الرؤية نجد فى «أناس العظم» (١٩٨٥) لكيرى هو لم نسجا لتقاليد الماورى الروحية مع تاريخ الغزو الباكيها (الأبيض) لخلق محاكاة للتوافق الثقافى حيث يتم الحفاظ على الغرائب المحلية. وإنه لمن السخرية المريرة أن يقوم الكتاب المحليون باستعادة منشكهم الثقافى (بحسب وصف مودرورو) وحسهم بالماضى الأسطورى كشىء حى وحاضر داخل حدود ثقافة أخرى. إن الكتاب المحليين - باستعارة كلمات أودجيرو نوتوكال - يحاولون إظهار أن الماضى هو «كل ما يحوطنا ولازال يكمن بداخلنا» رغم سنوات النهب الطويلة.

وفى أشعارهم أيضا نجد أدباء الأبورجيني مثل كيفين جيلبرت ومودرورو يطوعون الرموز الطوطمية والأشكال الدائرية والشفرات التذكيرية للشعر الشفاهى بالإضافة إلى بعض سمات اللغة الديموطيقية للأبورجينى بها يحقق الانسراب داخل المبادىء الكتابية والشعرية للثقافة البيضاء. ولعل تغريب القراء غير الأبورجينى على هذا النحو أو فرض «الغيرية» عليهم باستخدام تقنيات ومفردات قد يجدونها غير مألوفة يمثل وسيلة أخرى لتأكيد رؤية أبورجينية محددة. وفى «الدائرة الغنائية لجاكى» (١٩٨٦) للكاتب مودرورو تشترك الأفعال الغائمة ما بين الزمن الماضى والحاضر مع صور الحلم بما يقاوم التفسير السهل خارج مجتمع الأبورجينى. وفى شكل أدبى مغاير نجد «مكانى» (١٩٨٧) لسالى مورجان عبارة عن رحلة بحث عن الأسرة والجذور والجماليات الأبورجينية وقد تموضعت داخل قالب جامد من السيرة الذاتية. لكن البحث الذاتى فى الطفولة والذى تبدأ به سالى مورجان يتطور بعد ذلك إلى سرد متراتب يقوم به أعضاء مختلفون من الأسرة وهو ما يجيب على دعوى العمل نفسه بإعادة بناء تاريخ الأبورجينى لإعطاء أكبر عدد من التفاسير الأبورجينية (تحديدا) الممكنة والمختلفة عن الماضى.

إن هذه المداخل الاسترالية تظهر توازيا مع أساليب التعبير المحلية فى أماكن أخرى. فرواية ويتى إيهيمارا «تانجى» (١٩٧٣) وهى رواية الماورى الأولى بالإنجليزية تدمج أساطير الماورى والترانيم الجنائزية فى استنهاضها الممتد للحزن على موت الابن. ويؤكد إيهيمارا - مثل رفاقه من كتاب الأبورجينى - أن التقاليد المحلية تمتد إلى ما قبل العصور الاستعمارية فى خط واحد لا ينقطع. إن الضم الحر لكلمات من الماورى والتى لا يفسرها المضمون دائمًا والتى بكل تأكيد لاتوجد فى الفهرس تدعم الحس بوجود ثقافة غنية ولا زالت مستقلة والتى نجد الابن - عقب موت أبيه - يشعر بالالتزام للعودة إليها. وحينما كانت النماذج القريبة من الوطن قليلة كان الكتاب المحليون يتجهون بأنظارهم إلى آداب التحرير فى بقية العالم المتحرر من الاستعمار للاسترشاد بها فمثلا استعاروا جدليات الإدانة المضادة للكولونيالية وخطابة توكيد الذات القومية. لكن اختلافا واحدا أكيدا سوف يظل يفصل بين أعمال الكتاب المحليين فى الدول المستوطنة عن غيرهم من الكتاب القوميين إذ أن الغالبية العظمى منهم تؤمن أن الحكم الذاتى السياسى الكامل ليس خيارا بالنسبة لهم، ومرة أخرى فإن هذا يؤكد ذلك التناقض الظاهرى الذى تمثله الثقافات المحلية ليس فى الطريقة التى يتم بها تحقيق الأصالة الثقافية وإنها فى الكيفية التى يتكيف بها غير الأبورجينى والتى تتم ترجمته عبرها حتى يمكن التعبير عن الذات الأبورجينية.

ويكرر مودرورو - أحد أكثر كتاب الأبورجينى غزارة هذه النقطة الخاصة بالتهجن: «إن الكاتب الأبورجينى هو نموذج لكائن «jonus» أحد وجهيه يتجه نحو الماضى والآخر صوب المستقبل بينما يحيا فى استراليا ما بعد حداثية ومتعددة الثقافات «الكتابة من الحافة» (١٩٩٠). وحتى فى أحد أكثر قصص الأبورجينى تشاؤما مثل «صبورة المطحون والمهجن على أطراف المدينة فى «يوم الكلب» (١٩٨١) نجد بقايا من الروحانية القديمة التى تتخلف على الأرض الخراب حول المدينة فى الحياة الأبورجينية المعاصرة. وعندما تفقد عصابة بعيل بيرونال فى هذه الرواية احترامها للأرض التى تعمل فيها يتبع ذلك شر ودمار عظيم. ولقد أسمى مودرورو أعماله «مغترية» لأنها «بيضاء» أى

آفاق ما بعد الكولونيالية

أوروبية من حيث الأسلوب واللغة وتفتقر إلى الأنسجة المتداخلة للهجة الأبورجينى وأشكالها الشفاهية. ورغم هذا فإن روايات مثل «ليحيا ساندا وارا» (١٩٧٩) والدكتور وريدى» تنجح بالفعل عبر وسائل مختلفة فى «إعادة الدخول إلى تاريخ وثقافات الأبورجينى». عبر إعادة تمثيل الأسطورة التاريخية. وإعادة سرد قصة الوصلة (أو حلقة الوصل) من منظور أبورجينى ويخلطها المتعمد للتاريخانية بدافع خلق حسى «بوحدة الأزمنة الثلاث».

وفى رواية «الدكتور وريدى» يتحقق ذلك بضم نص «الكوريورى» الأصلى حيث لا تتم ترجمة الكلمات والرموز الغنائية بلغة البرونى للقراء من غير الأبورجينى.

وهكذا فإن هؤلاء الكتاب إذ يؤكدون - على هذا النحو - على هذه الميتافيزيقا للمقاومة فإنهم يصلون إلى هذه المواءمة التى يعون أنها غير مريحة والتى هى حتمية فى الوقت نفسه مع التباسها، أى كونهم يكتبون «لغزاة شعوبهم».

كتابة «ما يصعب تحديده» و«البينى»:

تتراوح الكتابات من التماسك القومى إلى التجوال العالمى من التجذر إلى الهجرة.

بينما كان الكتاب الأوائل لمرحلة ما بعد الاستقلال يميلون إلى التماثل مع القضايا القومية ويتبنون الحاجة للتضامن المجتمعى نجد أنه فى الثمانينات والتسعينات صارت العديد من انتماءات الكتاب الجغرافية والثقافية أكثر انفساماً وأهتزازاً.

لقد شهدت أخريات القرن العشرين تحركات ديموجرافية على صعيد غيرمسبوق دفعتها عوامل عديدة متباينة: مثلا الصراع ضد الإمبريالية ودعاوى القوميات المنافسة والمعاناة الاقتصادية وقمع الدولة. وكما بين نيل بيزونداث بقتامة فى قصصه القصيرة فإن التعداد السكانى للهدف الغربية يميل الآن للتشكل من ترسب الحركات المتنوعة للتدفق عبر القارىء «حفر الجبال» (١٩٨٥). وكان من نتيجة ذلك فى أدب ما بعد الاستقلال أن حالة اللاتجذر الكوزموبوليتانى والتى تطورت فى جيوب ما حول المدن فى حداثة أوائل القرن العشرين صارت بشكل ما «متعولمة» فأصبح ينظر الآن للمغترب الثقافى بوصفه جوهرياً للتجربة الأدبية ما بعد الكولونيالية لأواخر القرن بحيث إنه يمس الكتابة وصناعة الأدب عالمياً مساً وثيقاً. وروايات مثل «رجال حرب العصابات (١٩٧٥) والعار» (١٩٨٣) و«بيوت نمل السافانا» (١٩٨٧) و«لا هاتف لمحادثة السماء» (١٩٨٨) كلها تربط شوارع لندن وبيوت الصفيح الممتدة فى العالم الثالث والمدن العشوائية للسافانا والجبال. وعليه نجد الحوارات السردية تقطع عبر السجلات أعلاها وأدناها كما تختلط فى لهجات بيض ملون من جميع أنحاء العالم. ومن هنا نجد أن ما بدأ فى كتابة ما بعد الكولونيالية مثل «كرولة» (من لهجة الكريول) اللغة الإنجليزية صار عملية هجرة أدبية وزرع وتلقيح متبادل واسعة النطاق وهى عملية باتت تغير طبيعة ما كان يسمى يوماً بالأدب الإنجليزى فى الصميم.

ولأسباب شتى تتراوح ما بين الاختيارالمهنى وحتى المنفى السياسى نجد أن الكتاب من خليط الدول التى استعمرت يوماً قد شاركوا فى وضع التهجير القائم فى أخريات القرن العشرين. ولعلنا نذكر هنا ديريك والكوت من سانت لوتشيا وهو دائم التنقل الآن بين بوسطن وترينيداد وسلمان رشدى المولود فى بومباى وجامايكا كينكايد الذى يعيش فى نيويورك والكاتب البريطانى الأسود فى أصول كاريبية كاريل فيليبس وبن أوكرى النيجيرى اللندنى والشاعر نوربيز فيليب الذى صار كندياً وكان يوماً من ترينباجون وأميتاف جوشى الهندى والذى يقيم فى الولايات المتحدة ولورينا نجكوبو المنفية فى جنوب أفريقيا وتعيش فى لندن وفيكرام سيث الذى يكتب عن دلهى ومساعد فرانسيسكو بنفس اليسر يقوم بترجمة الشعر الصينى للقرون الوسطى فى وقت فراغه وهكذا.

وفى التسعينات يميل الكاتب ما بعد الكولونيالى لأن يكون مسافراً ثقافياً أو كائن لأكثرمن مكان أكثر منه كائناً قومياً. وهؤلاء الكتاب أو الكاتبات من حيث هم قد تعرضوا أو تعرضن للاستعمار سابقاً بحكم الميلاد وهم ينتمون أو هن تنتمين إلى العالم الثالث بحكم الاهتمام الثقافى وكوزموبوليتانيين فى كل ما عدا ذلك ويعملون أو تعملن داخل تخوم العواصم الغربية يحتفظون جميعاً فى ذات الوقت بالروابط الفكرية والسياسية ذات الخلفية القومية. وإلى جانب توفير الشروط التى تمكن للأدب ما بعد الكولونيالى المهاجر أن يكون فإن الاشتباك الثقافى والتصادم الميتافيزيقى أصبحا أيضا من المواد الأساسية لذلك الأدب. إن الروايات التى يكتبها مثلا رشدى وجوشى وكينكايد وفيليبس وأوكرى والتى تسيرعلى خطا السيرة الذاتية لأصحابها تتفرع عبر مسافات جغرافية وتايخية وثقافية هائلة الاختلاف.

وتتميز هذه الأعمال بالقوة الجاذبة لفلسفات متصارعة وأشكال متناقضة من السلوك الاجتماعى. وإذاما كان النص ما بعد الكولونيالى - بوجه عام - وكما يدوه «هومى» بها مشروعًا مهجناً فإن النص المهاجر هو تلك الهجنة مكتوبة على نطاق واسع. وهى هجنة مانحة للشكل تعير المعنى لتلك الطائفة المحيرة فى الترجمات الثقافية التى يتعين على المهاجرين أن يقوموا بها.

وبالطبع فمن طبائع الأشياء أن تكون الجماليات عبر القومية ذات نفسها شىء مهجن أو «بريكولاج». والكتاب المهاجرون بهذا المعنى يشابهون جماعة من الحثالة من الشخصيات المركزية فى رواية أصناف جوشى «دائرة العقل» (١٩٨٦) الذين يبحثون عن رموز وأنماط يفسرون بها العالم على مستويات مختلفة من التجربة سواء عن طريق فراسة الدماغ أو استخدام تقنيات النسيج (التصفير) أو فى طرح نظريات عن كيفية تواشج التجارب.

ورغم أن «شيئا لم يعد مكتمل» (كما تقول إحدى شخصيات الرواية) إلا أن زندى الساقطة العجوز من «الغزيرة»، والتى تتحدث فى «فوضى من اللغات» تستطيع أن «تمزج الهواء وتعطيه شكلا بمجرد الكلام عنه». ونفس هذا التأثير يتحقق بلغة الجوال المعدية - لغة «الألو» المخلطة والمدموغة والمسبوكة كلها ببعضها البعض «فالعربية مخلطة بالهندية وتبلع الهندية البنغالية وتلحظ اللغة الإنجليزية تتراقص، كلها ألسنة مفككة ومنسوجة معًا، وتبقى مع هذا كاملة الدلالة من حيث المعنى كأغنية مهد.

وفى مثل هذه الاستشهادات يتضح لنا أن التحولات الثقافية المغيّرة للأشياء فى الكتابة المهجرية والتى بدأت أول ما بدأت وقت الاستعمار قد أثرت بصورة محسوسة على الغرب فعملية زرع الأسماء وخلط اللغات وتنويع المذاقات والتى تطورت أثناء الاستعمار تنامت حينما عاد مستخدموها إلى المدن الاستعمارية القديمة التى تتعدد بها اللغات وعليه فإن أشكالا ثقافية مثل الرواية والتى أصبحت مهجنة على الحواف المستعمرة صارت الآن مهجنة بدورها بحدة أكبر من خلال إرجاعها إلى المدينة الغربية ما بعد الاستعمار والتى تحولت بدورها إلى غير رجعة.

ويلاحظ أحد أكثر الرواد المهاجرين (من الكتاب) وعياً بالذات وهو ف. إس نيبول فى رواية «لغز الوصول» (١٩٨٧) أن تحرك الشعوب العظيم والذى ميز النصف الثانى من القرن العشرين قد غير بصورة جوهرية مدناً مثل لندن. يقول: «كان على تلك المدن أن تتوقف عن أن تصبح مدناً قومية. كان عليها أن تصبح مدناً عالمية.. مثل روما ولكن حديثة».

ولعلنا ننظر للأمر بطريقة أخرى لاحظنا أن لندن صارت تشابه بحيوية أكثر من ذى قبل مدناً مستعمرة (سابقًا) مثال كالكتاوبومباى ولاجوس وهى مراكز للتجارة والتبادل التجارى كانت دائمًا ومنذ البداية متعددة الثقافات واللغات بدرجة شديدة. وكما يشير سلمان رشدى - عن حق - فى «آيات شيطانية» (١٩٨٨) أن «الطبيعة المختلطة للندن الآن باتت تعكس التنوع الهائل للامبراطورية السابقة. ولعل الخليط الناتج عن الهجرة والمقصود التواريخ (من المفرد التاريخ) المنشطاة والمشوشة وخليط اللغات الذى يشابه أكلة «الخيشرى» أوحتى «الجولاشى» بحسب قول أمتياف جوشى وأيمبانيو شاترجى كلها وضعت البقايا الأخيرة للمفاهيم الاستعمارية القديمة تحت ضغط قطيع ونقصد صورة العالم بوصفه متقسماً بين الرجل الأبيض والآخر.

لكن التخليط يتم على مستويات أكثر عمقًا من ذلك أيضًا. لأنه ليس فقط الشركاء التقليديون فى العلاقة البريطانية الاستعمارية هم المرتبطون ببعضهما فى الكتابة المهجرية باللغة الإنجليزية. فالمستعمرات السابقة لأسبانيا مثلاً تمارس وجوداً متميزاً. ومنذ محاولات سلمان رشدى الأولى لفتح هذه القناة من قنوات التأثير دأب الكثيرون مثل جوش وأوكرى وب كوجولايتج وأم كى فاسنجى على الاستعارة بكثافة من واقعية أمريكا اللاتينية السحرية فى بعض الأحايين مع تطويع وزخرفة تقنياتها لأغراضهم الخاصة. وكما تبدو الأمور الآن فإن تكاثر الكتابة المهجرية ما بعد الاستعمار بالإنجليزية صار وثيق الصلة بالنجاح السريع للواقعية السحرية إلى حد أن هذين التطورين يبدوان تقريبًا غير منفصلين. ومن السهل رؤية أسباب هذه الاستعارة. إذ أن كتاب ما بعد الاستعمار باللغة الإنجليزية يشتركون مع نظرائهم من أمريكا اللاتينية أمثال جابرييل جارثيا ماركيز وإيزابيل اللندى فى الرؤية من حافة من الثقافات الأوروبية المتسيدة وفى اهتمامهم بالتوفيقية التى أحدثها الاستعمار. وكتاب ما بعد الاستعمار بالإنجليزية - بالأخذ من التأثيرات الخاصة للواقعية السحرية - قادرون على التعبير عن رؤيتهم لعالم مشقق ومشوه وغير قابل للتصديق بفعل الانزياح الثقافى. ومثل كتاب أمريكا اللاتينية نجدهم يمزجون الخرافى أو ما فوق الطبيعى بالأسطورة المحلية والصور المستقاة من الثقافات المستعمرة (بكسر الميم) لتمثيل مجتمعات تعرضت مراراً وتكراراً لعدم الاستقرار بفعل الغزو والاحتلال والفساد السياسى. ومن هنا فإن المؤثرات السحرية توظف لإدانة حماقات الاستعمار والمرحلة التى تلتها. وعلى الرغم من هذا فإن البعض - وأوكرى أحد أبرز الأمثلة هنا - يأخذون الخرافى بجدية أكبر أى من حيث كونه تشويه للحقيقى والذى يعد جزء من التجربة المعاشة أكثر منه أداة.

وفى المؤسسة الأكاديمية الغربية والمؤسسات الليبرالية الأدبية باتت «الكتابة المترجمة» المتعددة الثقافات - وفق وصف سلمان رشدى - مقبولة الآن على نطاق واسع باعتبارها إحدى الآداب المعارضة أو المضادة للسلطوية أو إحدى الاستراتيجيات النصية فى عصرنا.

وكما رأينا فهى قد توصف أحياناً بأنها أكثر صور التعبير المتاحة كمالاً فى تمثيلها للديالوجية الباختينية (نسبة إلى الناقد الكبير ميخائيل باختين - الأقواس من صنعى) وينظرللرواية عل وجه الخصوص على أنها تعددية بوليفونية (صوتية) فى شكلها الأصيل (الشارعى) والسوقى الشعبى. وليس ثمة غرابة فى أن يكون الأمر على هذا النحو. فتخليط الكتابة المهجرية يتفق تمامًا مع الجداول السياسية والنقدية فى الجامعات الغربية. فمثلاً يمكن قراءة ذلك الأدب بوصفه يتبنى رؤية ديمقراطية للاختلاط الثقافى المتعدد والتعبير المنفرد عن الذات كما ترمز مغايرة الخواص فيه إلى ذلك النوع من الاندماج الذى يسعى الكثير من النقاد وصناع الرأى إلى دعمه على المستوى الثقافى على الأقل. وربما يكون فى الشهرة التى ثارت حول أعمال رشدى بموجب قضية الفتوى الشهيرة عام ١٩٨٩ ما ساهم فى زيادة إبراز الكتابة المهجريةبصورة عامة.

لكن ربما يكون السبب الأقوى لوجود ذلك الاتفاق ما بين تلك الكتابة والنقد هو حقيقة الموقع لا أكثر، فكما أشرنا آنفًا كل منهما (الكتابة والنقد) متواجد بشكل متعاظم فى المدينة الغربية (أو الشمالية) مختلفة اللغات والمهيمنة - لازالت - وعليه فالنقاد يشعرون أنهم قادرون على التماثل مع الكتابة المهجرية لأنهم يحتلون تقريباً نفس الدائرة الكوزموبوليانية التى يحتلها كتابها. والأكثر من ذلك أن الكتابة والنقد تشاركان فى النظام العالمى للفيض المعلوماتى عبر القومى الذى يملى ثقافة أواخر القرن العشرين كما أنهما - أى الكتابة والنقد - يصبحان ممكنين بفضله.

آفاق ما بعد الكولونيالية

وهذا النظام الذى ترعاه كل من شبكات الاعلام الالكترونى وتوسع الشركات عبر القومية وأنماط الهجرة لمرحلة ما بعد الأربعينيات يشجع المواضعة المتقاربة للاختلافات وإنها فكرة بنيتون عن «الألوان المتحدة»!. لكن - ومثلما كان الأمر فى إمبراطوريات القرن التاسع عشر - فهو أيضاً نظام تسيطر عليه مصالح ثقافية ورأسمال قوى يتمركز فى العالم الأول. وضمن هذا السياق تنجح الآداب المهاجرة فى اكتساب القراء لأنه وإن كانت تمتلك جاذبية الغريب والسحرى والآخر إلا أنها أيضا تشارك بشكل دائم التوكيد فى اللغات الجمالية المألوفة لدى الثقافة الإنجلو أمريكية.

لايمكن انكار أن احتضان الغرب للكتابة المهجرية يمثل نصراً للثقافة التى تولدت بالاحتكاك بالغربة التى جاءت مع الكولونيالية، ومع هذا يثير هذا الحماس لاستيعابها إشكاليات بالنسبة للطريقة التى يتم بها قراءة الأدب ما بعد الكولونيالى بوجه عام.

إن مكانة كتاب مهجريين أمثال رشدى والكوت وتميوثى مو ومايكل أونداتجى وبهاراتى موخيرجى أنتجت تعريفات لأدب ما بعد الاستيطان بوصفه أدب كوزموبوليتانى مزروع متعدد اللغات وقادر على التخاطب مع الشفرات الثقافية للغرب عندنا ولهذا تضمينات بعيدة المدى بالنسبة لكيفية قراءة آداب ما بعد الاستيطان فى المستقبل. وقد تكون آداباً قومية بصورة أكثر تحديداً.

ومن الضرورى تذكر الحقيقة التى ربما تبدو واضحة ظاهرياً والتى مع ذلك تبقى مهمة وهى أن الآداب المهجرية تمثل نكوصاً جغرافياً وثقافياً وسياسياً من جانب كتاب الأمم الجديدة والمريضة للعالم ما بعد الكولونيالى باتجاه العاصمة القديمة. وآدابهم نتاج لذلك النكوص فهم مأمون بغنية أمله.

وكما هو معروف منذ أوائل السبعينات فإن أمم ما بعد الاستقلال تتعرض بصورة متعاظمة لآلام الكولونيالية الجديدة ومن ذلك الاضطرابات الاقتصادية والأمراض الاجتماعية والفساد الحكومى وقهر الدولة. وفى الكثير من بلدان العالم التى كانت مستعمرة ذات يوم لم يؤد إبعاد المستعمر إلا لتغييرات قليلة إذ تم الحفاظ على هيراركيات السلطة وبقيت قيم المستعمر السابق ذات تأثير حتى أن الاستقلال - كما لاحظ نوجوجى (وائيونجو) كان لايمثل فى أغلب الأحوال أكثر فى «تغير الترتيبات الاستعمارية الاقتصادية والسياسية، أكثر منه تحريراً (تحريك المركز» (١٩٩٣).

وقد ظهر التحول عن مفهوم المثالية القومية لأول مرة فى الرواية التى تتسم بجو من الإحباط والتى بدأت تظهر منذ أواخر الستينات وما بعدها والأمثلة كثيرة: «رجل الشعب» لأتشيبى (١٩٦٦) و«نمل تلال السافانا» و«رجال المحاكاة» (١٩٦٧) و«رجال حرب العصابات» و«انحراف فى النهر» (١٩٧٩) لنيبول و«بتلات الدم» لنوجوجى (١٩٧٧) و«شيطان على الصليب» (١٩٨٢) لنوجوجى و«خسر الذهول» لايرل لفليس (١٩٨٢) ثم «ذوو الملاح لم يولدوا بعد» لآى كواى آرما (١٩٦٩) لكن الاستجابة الأكثر عملية من جانب كتاب كثيرين لما أسماه قانون «مهزلة الاستقلال القومى» كانت تتمثل فى لجوئهم - إن لم يكن إجبارهم على اللجوء - إلى أماكن أكثر ثراءاً وأقل فهماً فى العالم. وباتخاذ هذه الخطوة ثم فى تأمين استقبال إيجابى بدا الكتاب يمتازون بفعل الروابط الطبقية والسياسية والتعليمية التى كانوا يتمتعون وتربطهم بأوروبا وأمركيا. وطوروا ما كان بالأصل ميلا كوزموبوليتانياً والذى كان يستثمر كجزء من تنشئتهم النخبوية فى أوطانهم. وقد لايكون لهذه الحقيقة ثمة أهمية بالنسبة لكتاباتهم لكنها جوهرية فى تفسير استقبالهم والمكانة التى يتمتعون بها كمهاجرين متميزين فى الغرب. ونظراً لاتصالاتهم أو لتنشئتهم كانوا ينجحون - إن آجلا أو عاجلا - فى حوز القبول بين نخبات العواصم الكبرى، وبصورة أساسية فإنهم - بالهجرة - نجحوا فى أن يؤمنوا لأنفسهم موقعاً مختلفاً وأكثر راحة فى العالم الرهب الذى تهيمن عليه الكولونيالية الجديدة لكن وكما يوصد هذا الامتياز المركب للكتاب فإن أعمالهم تبقى جزءاً من العالم الكولونيالى الجديد وتعبيراً عنه فى آن.

وبفجاجة يمكن القول أن تشجيع الكتابة المهجرية «ما بعد الكولونيالية لربما يقدم نموذجاً آخر على امتلاك أوروبا وأمريكا لمصادر العالم الثالث. فالقوى الغربية التى تحتفظ باليد الطولى اقتصادياً وعسكرياً فى العلاقات مع الأراضى التى سبق استعمارها هى نفسها الدول التى يحظى فيها الأدب المهاجر بتأييد كبير. وقد يكون هذا بهدف إظهار المزيد من الانفتاح الثقافى لكنه انفتاح ممسوك فى جوانب أخرى (مثال القيود المفروضة على الهجرة أو المساعدات الاقتصادية).

وفى تدعيم أو امتلاك ذلك الأدب ما يحافظ على خريطة ثقافية للعالم بوصفه منقسم ما بين المدينة ذو الموهوبة الفائقة والهامش الذى يفتقر إلى المواهب. ومن النتائج الأخرى لهذا الوضع أن الكتابة التى كثيراً ما توصف بأنها ذات طبيعة تشغى بالضجيج هى تلك التى تمكنت - بنجاح - من سد الفجوة بين العالمين الثالث والأول ووضعت نفسها فى المركز أو الوسط.

ورغم هذا فإنه - بسبب من هذا النجاح ذاته فى رأب الفجوة يمكن للعمل الأدبى الكوزموبوليتانى أن يبدو منسلخاً عن الدمار المادى الذى كثيراً ما يميز دولة الكاتب الأصلية. إن تهجين فن المهاجر - كما يفسر كل من سلمان رشدى وويلسون هاريس بالفعل - قد يكون له دلالة تحرير الأصوات وقد يكون تقنية لتفكيك السلطة.. أى بوليفونية تحريرية تنفض عبء السلطة الذى ترزح تحته لكنها فى الوقت نفسه هجنة تبقى بالأساس أداة جمالية أو مصدراً للتيمات. وإن نظرنا لذلك من منظور خاص. قد يبدو فى الحقيقة أن روابط الكتاب مع خلفياتهم فى العالم الثالث قد أصبحت استعارية أو مجازية بصورة رئيسية وهم قد يبدون سفنيين

بمشاهدة التشويش القومى والثقافى فقط وبصورة أساسية لتوفير الصور اللازمة لفهم وهو ما يعنى - مرة أخرى - أنهم بهذا يشاركون فى العمليات المستهلكة التى يمكن لهؤلاء الذين فى الغرب أن يفحصوا الآخر عبرها ليتمكنوا من فهم أنفسهم بشكل أفضل.

ولأسباب من هذا القبيل نجد أنه وإن كان الكتاب المهجريون أنفسهم يعارضون بصخب التشوهات الكولونيالية الجديدة إلا أن أعمالهم اجتذبت النقد بوصفها أدب بلا ولاءات يفتقر للأواصر الإقليمية والمحلية التى تعد بالغة الضرورة فى عصر العولمة الكبرى. وبالطبع - وكما نستعير مصطلحاً يستخدمه سلمان رشدى إيجابياً - هذا اللاوزن التاريخى قد يكون أحد العوامل الرئيسية التى تفسر لنا شعبية الأدب المهجرى فى الغرب فربما يجد القراء الغربيون الترفيه وفى الوقت ذاته يشعرون بأنهم يتطهرون أخلاقياً من خلال إجبارهم على مواجهة مشهد أوكرى السريالية التى تصور التدمير الكولونيالى الجديد مثلاً. لكن يبقى سؤال مفتوح ما إذا كان هذا النوع من الكتابة يمتلك الكثير فى المعنى بالنسبة للناس - أو حتى أعضاء النخب المقيمة والتى تحيا مشاهد التشوش الخاصة بالعالم الثالث، ففى هذا السياق نجد أن ثمة دلالة لكون كتّاب ما بعد الكولونيالية الذين يحافظون على نوع من التركيز (من حيث التوجه) القومى والذين لايجمعون بين عالمين أو لاتترجم أعمالهم على نفس النطاق لا ينظر إليهم بوصفهم كتّاباً كباراً فى الغرب مثل رفاقهم المهاجرين وفى دوائر العواصم الكبرى لايبدو أن القلق للحفاظ على التكامل الثقافى أو التمسك بنوع من الاستقلالية القومية بالنسبة لبعض كتّاب ما بعد الكولونيالية مثل نوجوجى أو إعجاز أحمد شيئاً يمثل قضية. وللتعميم فإن وجهة نظر المركز هى أن العالم متغاير العناصر لكنه فى النهاية عالم واحد وأن التمايز الثقافى قابل للانتقال - فإن لم يكن - فمن الأرجح أنه لن يكون مثيراً.

وإذا شئنا أن نخلص من هذا بشيء إذن يمكننا وصف الأدب المهجرى بأنه ذلك الأدب الذى تكتبه النخب والذى تقوم تلك النخب بتعريفه وتقديمه. وهو فوق ذلك يمثل تلك الكتابة التى تحتفى باللاتجذر التاريخى أو القومى وتضعه فى الأمام أو ما قد يسميه الكاتب التشكيلى المهاجر ميلان كونديرا أدب خفيف الوقع قد يتزود بروعة النقد السياسى ومع هذا فإذا نظرنا إلى الأمر من زاوية مختلفة يمكن لانعدام الوزن الذى يتميز به هذا الأدب أن تترجم على أنه تنصل من الالتزام أو تخفيف لتلك الهموم التى ميزت الكتابة ما بعد الكولونيالية فى المنشأ وتعريف الهائم على وجهه لأدب المهاجر على أنه نتاج ما بعد الكولونيالية يتناقض مع ما تعودناه من الكتابة السياسية الواعية بالذات.

ورغم هذا فالحقيقة هى أن التشخيص يجنح نحو استقطاب الموقف لصالح استخلاص بعض الفروق الأساسية إذ ليس من الضرورى مثلا أن يكون الكوزموبوليتانى لاسياسى. ودفاعاً عن موقفهم نجد الكتاب المغتربين صغاراً وكباراً يتحدثون بحرارة عن موقفهم البينى والغير محدد بوصفه مغنماً جمالياً ومكسباً نهائياً يتيح عمق النظر السياسى والتاريخى.

ومرة أخرى قد يبدو الكاتب الكوزموبوليتانى مخدوعاً ثقافياً، وينتمى إلى أكثر من عالم ولكن ليس إلى أى عالم واحد بشكل كامل. ورغم هذا - وكما أكد سلمان رشدى مراراً - فإن التبادل الثقافى يخفف الإبداع إلى جانب أنه - يمنح أيضاً بعداً ذا قيمة بالنسبة للأوضاع فى موطن الكاتب الأصلى. والأكثر فى ذلك أن تحليق الكتاب عبر الثقافات يمد من هم بلا أوطان بالمواد التى تمنح شكلاً تخييلياً لعوالمهم المنتزعة. فبينما كان الحداثيون الأوائل ينعون تشظى التقاليد الموثوق بها نجد الكتاب الكوزموبوليتانيين يرحبون بذلك. (أوطان متخيلة) (١٩٨٢). وموقفهم لايدلل على البعد عن العالم وإنما الارتباط به وأن ثمة إلتزام لتجميع ما فككته الكولونيالية بحيث يربطون العالمين الثالث والأول مؤكدين - قبل كل شيء كيف أمكن لتجربة أحد العالمين أن تظل موثوقة لفترة طويلة داخل تجربة الآخر.

وصوت رشدى المدافع عن الكتابة المهجرية ليس منفرداً. الروائية بهاراتى موخرجى المولودة فى طالكتا والتى تعيش فى كندا وتعد اليوم كاتبة أمريكية تتبنى هى الأخرى هذا الموقف بقوة إذ اختارت ما تعتبره الصدام الغزير للثقافات المهاجرة تيمة خاصة بها.

وبالنسبة لها الموقف المهجرى موقف متلون يبدع بلا كلل وتنمو جذوره فى كل من المجتمع المتبنى وفى ذكريات مسقط الرأس (الكتابة المهجرية) (١٩٨٨) وعلى هذا فإ فقعاد الموضع تمثله الكاتبة ليس إفقاراً وإنما توسيعاً للتجربة الثقافية والجمالية. ويلاحظ ويلسون هاريس الكاتب الجويانى (من جويانا) بطريقته المأثورة والذى يعيش منذ فترة طويلة فى بريطانيا أن الرؤية الجزئية أو النقطة المركبة ما بين أصول جزئية، والتى تطورت فى عالم ما بعد الاستعمار تفتح المجال أمام نسب جديدة خارقة وأمام إمكانية عبر ثقافية مجددة وبعيدة المدى (نسيج الخيال) (١٩٩٠).

ويلتزم بن أوكرى أيضاً الرأى أن المعاناة المرتبطة بالاحتلال الاستعمارى والصراع الثقافى الناجم عن هذا قد تكون تجديدية آخر الأمر. وقد كان لنشر الآثار الثقافية تحت نير الاستعمار أثر إثراء الأحلام أو الوعى الروحى لأولئك الذين كانوا مستعمرين ذات يوم. (إعادة حلم العالم) (١٩٩٠). وهذا هو موقف المكسب الصافى مرة أخرى لكنه أيضاً - كما يؤكد أوكرى - موقف وجد فيه المستعمرون (بفتح الميم) أنفسهم قادرين على تجديد أنفسهم لأنهم استطاعوا الحفاظ على صمود روحهم وقدراتهم العظيمة على الحلم. وربما كان من المفيد الإشارة إلى أن أوكرى وإن كان لا يتجاهل الحقائق المادية إلا أن نقطة تركيزه - مثل هاريس - هى الروح وليست السياسة. إن الرواية المهجرية ذاتها - مثل خالقيها - تجذب الانتباه للتجربة المجددة للوقوف فوق عالمين ويتضخم نموها من القنائم الثقافية المختلفة ونجدها تدفع إلى المقدمة بالترجمات والهجرات التى أنتجتها. إن رواية جوش «دائرة العقل» نموذج أصلى لهذا النوع من السرد المسافر من حيث كونه فضفاض البنية ويصور حياة المشردين Pic-aresque ويربط حدود الهند وبنجلاديش مع مدينة الغزيرة الواقعة على الخليج الفارسى مع الصحراء الجزائرية و«دائرة العقل» مثل قصص مهجرية أخرى، يمزجها بين الفانتازيا والطبيعية وبين عوالم جديدة

آفاق ما بعد الكولونيالية

حديثة. وحضارات قديمة مسكونة بالأساطير، ويكسرها لوحدات الزمان والمكان الواقعية وعبورها الدائم للحدود السياسية تستغل البعد المزدوج أو «الرؤية المجسامية» (المجسمة) التى يسمح بها موقفها البيني بحدة. وبدلاً من الفجوة الهائلة التى كانت تفصل المجتمعات فى الخطاب الكولونيالى - مثلها كان الأمر مثلاً فى الرواية الإنجليزية الهندية تجد الرواية القائمة على تفاعل الثقافات (والمقصود الرواية المهجرية - الأقواس من صنعى) تخلق تفاعلاً مستمراً بين الأساليب والأصوات والحكايا والأساطير والجغرافيا.

من هنا فإن أوكرى فى «الطريق الجائع» وفى قصصه القصيرة (المجموعة فى) أحداث علد المزاره عام ١٩٨٦ و «نجوم حظر التجول الجديد» عام ١٩٨٨) يضع نهاية للكرونولوجيا أو الترتيب الزمانى التقليدى بتقديمه أشكالاً دورانية وما يبدو كمنطق حلم غير عقلانى مأخوذ عن أساطير اليوروبا والانسجام الصاخب لقوى ثقافية متنافرة والذى عادة ما يعد مميزاً للقص الكوزموبولتيانى فى أعماله كلها تصبح قناة داخل اقترانات أكثر غرابة لإفريقيا رؤيوية.

وكما اقترحنا آنفاً باقتضاب، فإن العبور المغامر لأبعاد شتى فى كتابة ما بعد الإمبريالية بدلاً من تجميده للالتزام السياسى يمكنه أن يكون فاعلاً كاستراتيجية مضادة للكولونيالية ومعارضة - بالحق للأنظمة الشمولية من كل نوع. وإلماحاً أو تصريحاً فإن هذه هى وجهة نظر كل من رشدى وأوكرى وكتاب أمريكا اللاتينية الذين اتخذناهما كنماذج إذ يعتقد أن الرواية الخارقة أو رواية الواقعية السحرية تجسد دراميًا المفاهيم المتقسمة لثقافات ما بعد الاستعمار ومن ثم فهى تضعف التمثيلات الخالصة للعالم والتى استمرت منذ العهود الكولونيالية. وليس هذا فقط وإنما أيضاً الشكل الأدبى ذاته (الرواية) يمثل الاستيلاء على أسلوب كولونيالى فمن خلال خلط الشاذ والممكن بحيث لا يمكن التمييز بينهما يحاكى كتاب ما بعد الكولونيالية المكتشف الاستعمارى فى اعتماده على الفانتازيا والمبالغة لوصف عوالم جديدة. ولهذا فهم - أى أولئك الكتاب - يطالبون الآن بامتياز «إعادة الحلم» بأوطانهم.

وفى المقابل يمكن للكتاب أن يقوموا بتعرية تطرف الوضع الكولونيالى الجديد. فالوهمى يستخدم لاستنهاض صورة لإفريقيا أو الهند كأمكنة تضنب فيها الطعام والدواء ومثاليات التحرر.

والكوابيس التى تزدحم بها قصص أوكرى لهما دلالة قاتمة بالنسبة لمدينة العالم الثالث.

لاجوس مثلاً دائرة عقائدية للجنون الخرافى - كما كان يمكن لقانون أن يصفها - ومستودع نفايات العالم وعقاقيره المشعوذة «الحقن الملوثة، واللبن البودرة المسموم والأفكار التفاية والميتة (نجوم حظر التجول الجديد) وبالإضافة إلى كل هذا ورغم ظاهرتها المهجنة فهى قد تكون دائرة غير قابلة للاختراق تماماً من جانب القارئ الأوروبى أو الأمريكى إذ يمكن أثناء تصوير الصوفى و الوهمى أن يختار كتاب ما بعد الكولونيالية سحب عملهم من الفضاء التأويلى للغرب. وكما فى آداب الماورى والأبورجينى يحدث أن يقوم كتاب ما بعد الكولونيالية مثال وكرى أو أيرنا برودير (كلما حدث فى رواية «مايال» مثلاً والصادرة عام ١٩٨٨) بإدخال غرابة غير مترجمة ا إلى داخل العمل بما يؤكد موقفه الحدودى داخل وخارج التقاليد الغربية (ولتمييزه يمكن أن نطلق على هذا النمط فن الكتابة الواقعية الروحية). والآن سوف نحن النظر فى هذه القضية الهامة - وإربما المتناقضة مع نفسها - إشكالية العتامة أو صعوبة التوصل إلى فهم لما بعد الكولونيالية.

ما بعد الحداثى وما بعد الكولونيالى:

كما أوضحت فإن عنوان «الأدب ما بعد الكولونيالى» يشمل صنوفاً متنوعة وربما وأيضاً محيرة من النصوص. ولقد كانت الجوانب المتعددة اللغات والممزقة فى كتابة ما بعد الكولونيالية هى التى جذبت اهتمامات نقاد ما بعد البنيوية منذ أوائل الثمانينات. بدأت النظرية النقدية تحدد تلك الكتابة بغرض التبيان أو التوضيح. ولقد نظرنا سريعاً إلى وضعيه ذلك التعاون من وجهة نظر الكتابة المهجرية. لذا فإن هذا الجزء الأخير سوف يبحث فى آثار ذلك التفاعل على النقد وتفسير الأدب. وبالنسبة لكتابة ما بعد الإمبريالية ما هى تضمينات التقابل مع النظريات النقدية القائمة أساساً فى العاصمة المستعمرة أو التى كانت مستعمرة (بكسر الميم) يوماً.

ولا يمكن أن يكون قد فات قراء هذه الفصول الأخيرة أن الطريقة التى يتم بها تفسير آداب ما بعد الكولونيالية تردد هموماً رئيسية فى نظرية ما بعد الحداثة أو حتى نظرية ما بعد البنيوية وليس ثمة مفاجآت حقيقية فى هذا الالتقاء ففى مجال الكتابة الجديدة بالإنجليزية نجد أن الطرائق المنهجية النقدية قد ظلت حتى وقت قريب غير محددة إلا بشكل ردىء.

وقامت القراءات ما بعد البنيوية بجعل هذه الملامح المميزة لذلك النوع من الكتابة مسموعة كما أعدتها للنقاش وبالمقابل فإن كتابة ما بعد الكولونيالية أعارت نفسها لما بعد البنيوية على سبيل النمذجة كما لو كانت حنطة لطاحونتها.

وبالطبع، فكما سنرى الآن أعطت الرواية المهجرية المتعددة الأصوات تعبيراً حياً لنظريات النص المفتوح والغير محدد أو للقراءة المتجاوزة المقوضة السلطوية المؤلف. وهكذا من بين التقاطع ما بين الخطابين ما بعد الحداثى وما بعد الكولونيالى ظهر نقد ما بعد كولونيالى يناصر - بوجه خاص - تلك الجوانب فى القص ما بعد الكولونيالى التى تبدو جذابة للنظرية: ونعنى اهتمامها بالجوانب المؤقتة والمتشظاة من الدلالة واهتمامها بالهوية ككيان مركب وبالنظر لطاقاتهم المتخطية والمنتشرة فإن هذا النقد

يقرأ النصوص ما بعد الكولونيالية بوصفها حاملة لأعراض الجذبة النابذة للتاريخ إذ ينظر إليها باعتبارها تجسد هشاشة «المرويات الكبرى» وتآكل السلطة المتجاوز للحد وانهيار التفسيرات الإمبريالية للعالم. وباختصار المداخل النقدية ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثية تتقاطع في اهتمامها بالتهميش والغموض والثنائيات المتحللة وكل الأشياء التى تكون قابلة للباروديا وثنائية وغير متجانسة.. كل الأشياء التى تمت محاكاتها واستعارتها واستخدامها.

وليس ثمة فائدة من الثرثرة عن مصدر منطقة التعاون ما بعد الحداثى وما بعد الكولونيالى هذه فمن الواضح أن كلا الخطابين نتاج زمن عرف عنه التشكيك المتزايد فى فكر التنوير والمؤسسات التى غذته مثال الدولة الأمة الأوروبية لأخريات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر. وكلاهما انبثاق من عملية أكبر وهى تحلل السلطة الثقافية والسياسية الغربية فى صورتها الاستعمارية. وبالطبع كانت محاربة الاستعمار تستهدف تفكيك بنى القوة الأوروبية عبر المعمورة - وإن لم يكن دائمًا بنجاح. ولذلك وعلى غرار نظريات ما بعد الحداثة - استتبع هذا أن كتابة ما بعد الكولونيالية كانت ستسائل بعض الفرضيات المحترمة لعصور استعمارية سابقة: من ذلك الإيمان بتفوق العقلانية الغربية مثلا وبعولمة الطاقات الممكنة لتلك العقلانية.

ورغم ذلك - لتبسيط نقطة هامة - فالكتابات الرامية لإنهاء الكولونيالية أكثر من مجرد تداعى ما بعد حداثى إذ يتجاوز حتى حالات التهجين الوفير الذى يثنى عليه النقد. ويفعل هذا بطريقة خاصة نوعًا إذ إنه من الأهمية بمكان أن نتذكر أن النص ما بعد الكولونيالى - إلى جانب مشاركته فى القوة الطاردة لأواخر الإمبراطوريات (الاستعمارية) فهو ينهض أيضًا من خصوصية ثقافية محلية وتاريخ أو حتى تواريخ محلية. وكما رأينا فإن تلك الخصوصية الثقافية أو التاريخية قد لا تكون فى متناول الفهم المباشر للقارىء الغربى. وقد يجد النقد ما بعد الكولونيالى صعوبة فى طرح المضمون الكامل لأدب ما بعد الكولونيالى وهذا الجانب يفتقده المتحدثون عن أدب المهجر بوصفه أدبا عالميًا متعدد الأصوات فغالبًا ما يحفظه نقد ما بعد الكولونيالية فى توصيف أخروية النص الما بعد كولونيالى. مما يخفى عن القراء تضميناته وخصوصيته الثقافية التى يصعب نقلها فعلى مدى قرون دأب الدارسون والتقاليد الأكاديمية فى أوروبا ومؤخرًا فى أمريكا الشمالية على قبول فكرة «منفذية» Permeability أو إمكانية نفاذ الوعى الغربى بالثقافات الأخرى دونما تساؤل.

وتحليل الخطاب ما بعد الكولونيالى متهم بفرضية مشابهة رغم الاهتمام الذى يوليه نظريًا للاختلاف الثقافى إذ يمكن أن يكون هذا الحال سواء أكان النقاد المتورطون معروفين أو كانوا يكتبون للعديد من المجلات الصغيرة مابعد الكولونيالية والتى وجدت جيوبًا فى المؤسسة الأكاديمية. إذ كثيرًا ما يكون من المسلم به أن التنوع الثقافى ما بعد الكولونيالى قابل للمقارنة عبر المناطق البعيدة وإنما أيضًا - فى مجموعة - شفافًا وقابلاً للاختراق بالفهم بصورة متساوية للقارئ الأوروبى أوالأمريكى الشمالى أو الاسترالى خاصة فى ضوء التاريخ المشترك للاستعمار.

لكن ما نجده هو تهجين لاتاريخى يقام كمعيار عالمى أو مبدأ بنيوى يضع بين أقواس كل الكتابة التى تأتى من دول شديدة الاختلاف فيما بينها.

ومع ذلك ربما استرجعنا حقيقة أن الثقافات التى تتعامل مع بعضها ستعانى دائمًا وبدرجة ما من صعوبة فهم بعضها البعض بصورة تامة حتى رغم التجربة المشتركة للوقوع تحت نير الاستعمار.

وإذا ما عبرنا عنه بلا اهتمام يمكن لمفهوم كهذا أن يغامر بابتعاث الفكرة القديمة أن الشرق سيبقى شرقًا والغرب سيبقى غربًا.

وإذن فدعوانا التى لابد من التوكيد عليها ليست فى أن المجتمع يبقى بالضرورة منغلقًا داخل سقّالات قيمة، ومفاهيمه السابقة إذ أن ما يهمنا هو العتامة الجزئية لعوالم المفاهيم المختلفة فيما بينها. وبالإضافة لذلك فإن التقاليد الدينية والأخلاقية والثقافية المحلية فى الدول التى سبق استعمارها - كما يؤكد كل من جاريتارى سبيفاك وبن أوكرى وكوامى أنتونى آبيا وغيرهم - لم تخترقها الكولونيالية تمامًا مثلما كانت السلطة تأمل. إن غزو الأطر الجمالية، أو الثقافية لشعب ما - بحسب وصف بن أوكرى - لم يكن أبدًا مطلقًا. ويجدر أن نذكر أنفسنا أن تواريخ (من تاريخ) أولئك الذين استعمرتهم أوروبا تعود إلى الوراء كثيرًا... إلى ما قبل لحظة الغزو الكولونيالى. ولقد عبر نايانتارا ساهجال عن هذا فى مقال شديد القوة.

«إن وعى بنفسى ككاتب يمتد لآلاف غير معدودة قبل الميلاد وفى نهاية الزمان اللازمانى وغير القابل للقياس أتى الإنجليز وظلوا ثم رحلوا. والآن بعدما ذهبوا فإن بقاياهم مجرد طبقة أخرى أضيفت إلى الطبقات السابقة من الوعى الهندى مجرد طبقة أخرى».

وليس ثمة بلدٌ يمكن أن يكون معروفًا مثلما يمكن للرواية المهجرية المكتوبة بالإنجليزية أن تقودنا لأن نتصور مهما كان إغراء حيويتها بالايقاعات المحلية. وحتى نكون منصفين لانغراس النص فى الآن أو فى الماضى ربما يكون من الأهمية بمكان أن نستقى المعروفة المتخصصة كأن نحاول أن نعرف ماهية السياسات المحلية مثلاً أو نقرأ عن الممارسات الطقوسية أو نتعلم كيفية فك الشفرات اللغوية غير المألوفة.

ويرى إعجاز أحمد أن نقاد ما بعد البنيوية أو ما بعد الكولونيالية دأبوا على التعامل مع «أدب العالم الثالث» على أنه مجال معرفى متماسك تحدده قوى موحدة للتاريخ مثل القومية أو النضال ضد الاستعمار. وهذا الميل (لمثل ذلك التعامل) يتدعم لأن النقد الذى يمارس فى الجامعات فى العاصمة الاستعمارية السابقة يبقى على مبعدة أو مسافة تشيؤية. وهى مسافة مريحة سياسيًا من العالم الذى كان يومًا خاضعًا للاستعمار ومرة أخرى فإن النتاج يكون وضعًا تعيد فيه المداخل الغربية ما بعد الاستعمارية إنتاج جغرافيا متنقلة غير متكافئة تعود للأزمنة الكولونياليه أى جغرافيا تتميز بإسقاط الأمثلة المفاهيمية المتروبولية على باقى العالم.

وكلما اقترحت بالفعل فى القسم الخاص بالكتابة المهجرية فإن ثمة هوة شاسعة قد

آفاق ما بعد الكولونيالية

نشأت لتفصيل بين النظريات الأوروبية المركزية من ناحية وبين المنتجات الثقافية فى كل مكان من ناحية. وهو وضع تصبح فيه التفسيرات التى تجانس هذه المنتجات أمراً لا مفر منه حيث يتم المزج بين كتاب ونصوص من قارات وأمم وثقافات مختلفة بلا تمييز على أساس أنها مهجرية أو بوليفونية. ولم يفت انتباه بعض النقاد أن وضعاً كهذا يشابه - ولو على نحو مخيف- استشراق الأمس.

إن الخطاب النقدى لما بعد الاستعمار- مثل الباحثين المستشرقين- يمكن أن يكون حاضناً أو تشميليًا بصورة افتراضية فى استجاباته للمتعدد والغامض فى الثقافات الأخرى ويأخذ الخطاب- من وجهة نظر مركزيته الثقافية المفترضة- ما يحتاجه لأغراضه النظرية الخاصة بينما يهمل ما يراه «غير قابل للفهم».

ولنا أن نسأل: لتجنب الاستشراق الجديد كيف يمكن التوجه للاختلاف المقاوم الذى تمثله كتابات الدول التى كانت مستعمرة (بفتح الميم) بصورة أكثر ملائمة؟.

إن الاعتراف البسيط والجاد فى الوقت نفسه بالاختلاف قد يكون نقطة بداية جديدة أى الاعتراف المبدئى أن ثمة حقائق ما بعد استعمارية تظل أكثر تناقضًا وتنوعًا وإثارة للقلق من قدرة أى مدخل نقدى واحد على وصفها وكما رأينا فإن الخطاب النقدى ما بعد الكولونيالى يثق فى قابلية النصوص المأخوذة عن نصوص أخرى للترجمة - لكن الافتراض المقام على الحادثة العالمية للاستعمار يبقى أن ثمة نسخة مهجنة للغة غربية أو إطار مرجعى إدراكى توفيقى سوف يقوم بدور الوساطة لرأب الفجوات فى الفهم(بين الجانبين) - وبالرغم من هذا فالحقيقة تبقى أن هناك منطوقات تبقى خارج قدرة التفسير ما بعد الكولونيالى على الوصول إليها وإن الموسيقى العالمية وماكدونالدز وبعض الجوانب الأخرى من ثقافتنا المتعولمة -- ثقافة الكوكاكولا -- ربما تقوم بتمويه هذه الحقيقة. لكن لا بد فى الوقت نفسه من التسليم بدرجة من اللاقياسية للعوالم التاريخية.

وعلى النقيض مما يشجعنا تليفزيون القمر الصناعى العابر للقارات على تصديقه فإن الثقافات ليست دائماً قابلة للفهم المتبادل سيبقى دائماً الغامض والمسكوت عنه مهما كان كم البحث الذى يكرس نفسه لمهمة إيضاح ما هو معتم أو إعطاء صوت لما تم إيقافه ونحن نقترب مثلاً من «حقيقة الأوسو» والمنبوذين والمطرودين فى المجتمعات المختلفة عن طريق التمثيلات الغربية المهجنة والمشيئة والتى لا يمكنها أن تمدحنا انعكاساً دقيقًا لهذا فأنا قادر على فهم عملية الحلم على النحو الذى يشرحه لى مودرورو بالإنجليزية لكن لا أستطيع أن أكون واثقاً أبداً من فهم «اليخيرنجا» تماماً فى إطارها كجزء من نظام رمزى وأسطورى لا سبيل لى لدخوله ولا تكتفى الروايات والمسرحيات والأشعار ما بعد الكولونيالية بالمشاركة فقط أو بصورة أساسية فى الإطار المرجعى العالمى للفهم وإنما أيضا تمثل مفاهيم متميزة ومتجددة محلياً لذلك يتعين على قراء ما بعد الكولونيالية أن يدركوا أن النصوص التى تنتمى إلى ثقافات أخرى بحاجة للكثير من العمل وقد أشرت إلى هذه النقطة عدة مرات بالفعل لكن قد يكون فى المفيد تكرارها إن رؤية العالم فى قصة فى باربادوس مثلا أو نيجيريا قد تكون غير قابلة للاختراق دون بحث نصى أو فى أكثر من نص أى استرداد لمعارف شفاهية وطقوسية وشعبية وغيرها والنقد لا بد وأن يتوجه إلى خصوصية مواقف نصية مختلفة وإلى تاريخ حى معين أو كفاحات مجمع ما ومن الجوهرى تطوير ما يسميه جيمس كليفورد «الوعى بالروابط المتضارية»، وتحديد مواقع النصوص فى عوالمها الخاصة من المعنى وفى المقابل إذا ما أردنا بناء نوع من الإحساس بعالم إدراكى ابورجين بمثلا قد يكون من الأهمية بمكان قراءة عدة روايات وأشعار ومسرحيات ابورجينى بالتزامن كنصوص متداخلة أو مشيرة إلى بعضها البعض وإلى جانب احترام الصمت تتضمن الحساسية للموقع كذلك أن نولى بعض الاهتمام للصراع السياسى المستمر من أجل تمثيل الذات فى أماكن شتى من عالم ما بعد الاستعمار فالنصوص تشكل جزءاً من هذه السياسات لكن الصراع حول المعانى لا يقتصر فقط على تلك النصوص.

إن أفكار ما بعد الحداثة العامة عن المعنى كشئ تحكمى أو الذات على أنها شئ مؤقت تكاد لا تكون مرتبطة بحياة أولئك النساء والسكان المحليين والجماعات الأثنية والطبقية والدينية المهمشة التى يظل تقرير المصير بالنسبة لها حاجة سياسية ملحة وبالنسبة لهؤلاء فإن دوال الوطن والذات والماضى لا تمثل لحظات طارئة متنقلة وإنما قضايا حية وضاغطة.

فهل يعنى التمحور على الخصوصية على حساب التعميم آخر الأمر انحلال ما بعد الكولونيالى كمادة للاهتمام النقدى؟

إن الإجابة القصيرة على هذا السؤال قد تكون لا.. ليس بعد! ذلك أن الخطاب ما بعد الكولونيالى يركز طاقاته على نصوص مهجنة ليس فقط لكونها دالة وإنما أيضًا لكونها تشجع وتدعم التفاعل الثقافى ويظل الاعتقاد فى إمكانية ذلك التفاعل مسألة عقيدة فى النقد ما بعد الكولونيالى لبعض الوقت وليس من الضرورة أن يضعفه الوعى بالروابط المتعارضة.

ولا يشترط بالضرورة كما ينظر الناقد بعمق أكبر فى اختلافات قلى مستقدم من ثقافة أخرى أن يهجر الفرضية أن الثقافات والنصوص المتضارية يمكنها إلى حدما أن تتفاعل وتختلط أو أن يكون النص قابلاً للترجمة - بدرجة أو أخرى- ضمن شروط ثقافة ذلك الناقد.

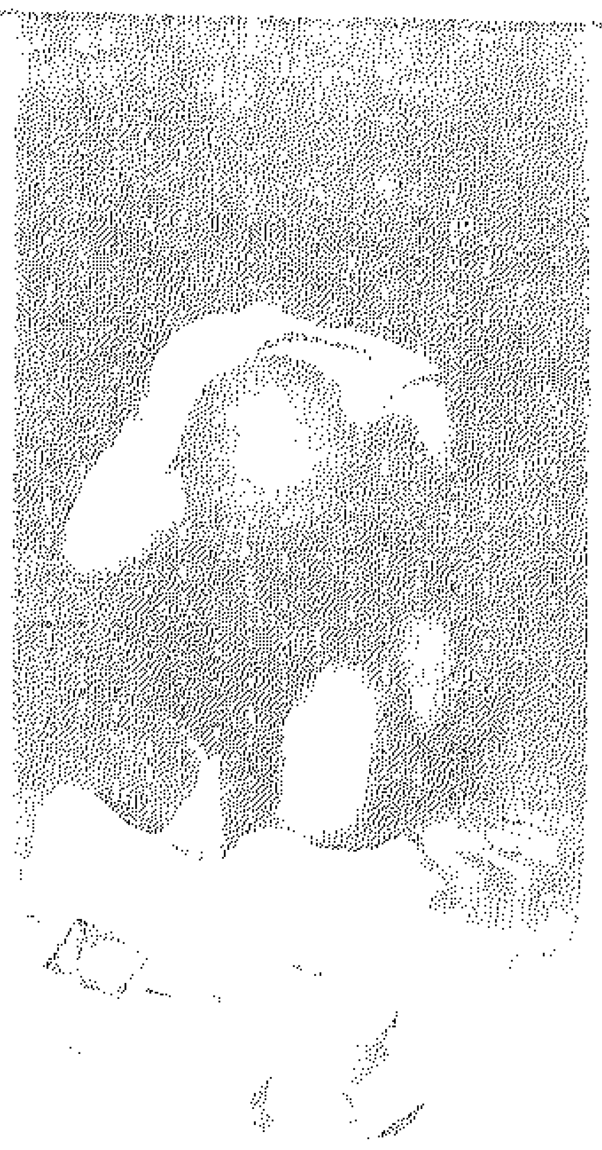
وبالرغم من هذا فمن المتوقع فى السنوات القادمة أن يبدأ اتجاهان مختلفان من الاهتمام فى النقد ما بعد الكولونيالى من التباعد حتى رغم استمرار تقاسمهما لفرضيات أساسية فمن ناحية هناك المدخل الكوزموبولتيانى القائم أساسًا فى الغرب والذى يركز على الآداب المكتوبة باللغة

والذى يركز على الآداب المكتوبة باللغة الإنجليزية أو غيرها من اللغات الأوروبية من جانب المهاجرين بالأساس ومن ثم فإنها أكثر سهولة من حيث الفهم من غيرها. وسوف يستمر هذا المدخل فى تشكيل معظم النقد ما بعد الكولونيالى. ومن ناحية أخرى سوف يتطور خط بحثى يعتمد أكثر على السياق وهو وإن كان سيبقى معنيًا بالكتابة بالإنجليزية إلا أنه أيضًا سوف يتمحور أكثر حول مناطق شفاهية وثقافية معينة وقد ينتج عن هذا انقساماً فى الأدب ما بعد الكولونيالى نفسه إذ أن الكتاب المهاجرين لازالوا ممتصون داخل التقاليد البريطانية أو الفرنسية أو الأمريكية بينما الأدب باللغات الشافهية والإنجليزيات المكرولة (من كرولة الإنجليزية) تزدهر وتنمو بصورة مخالفة لبعضها بشكل متعاظم ومن ثم فهى أقل عرضة للمقارنة التى بلا تمييز وكلما تراجعت ذكريات الاستعمار إلى الوراء ربما أمكن لكلا المدخلين أن يكبر - مع الوقت - خارج نطاق اسم «ما بعد كولونيالى».

ونجد أيضاً بحثاً مضنياً عن استراتيجيات تفسيرية لمقاومة سيطرة النظرية الغربية وذلك فى مجال الاهتمام الثانى على وجه الخصوص أى المدخل الذى يعتمد على السياق وكما يرى النقاد أمثال هنرى لويس جيتس وكارولين كوبر فإن الأبنية اللغوية والبلاغية لنص ما قدتقدم لقرائه خطوطهم الارشادية التحليلية الخاصة بمعنى آخر فإن طريقة القراءة أو النظرية مقترحة فى شكل قصة والخطوط الإرشادية التفسيرية قد تشتمل مثلاً على إطار مرجعى أسطورى أو على التقاليد الرمزية التى قد يكون النص محفوراً فيها. ومرة أخرى فإن النص قد يدعو لقراءة متعارضة من خلال «لىّ» الأعراف الكولونيالية أو إعادة تشغيل الحكايا الأوروبية التعريفية وبالطبع فحيثما توجد الرواية أو القصيدة شخصيات شبه إلهية من مجمعات أسطورية مختلفة الآلهة أو تقلب وتطهو معاً أكلة «خبشرى» من لغات مختلفة فإنها تقول لنا إنها - أى القصيدة أو الرواية - يجب أن تقرأ بتوفيقية وبلاورع مثلاً فى منزل الطفولة الذى يصفه لنا جامايكا كينكايد فى «آنى جون» يتم تقديم طقوس «الأوبية» جنبًا إلى جنب مع العقاقير التى يقدمها طبيب المنزل كجزء عادى من العلاج وبهذا يمكن أن ترى نوعًا من التأويل يصعد فى داخل النص أو السياق ما بعد الكولونيالى أكثر مما يفد أو يتم تقديمه من الخارج وهذه النقلة فى البعد التفسيرى سوف تدل - بينما هى تتطور - على تحرك يتجاوز لأسلوب الكولونيالية فى الاعتماد على النظرية المتروبولية (عاصمة الدولة المستعمرة سابقًا). وبلوغ الكتابة ما بعد الكولونيالية مرحلة النضج ■

ترجمة : غادة نبيل

* فصل من كتاب : Colonial and Post Colonial Literature



مسرح سونيكا والتجربة الإفريقية

نسيم مجلي

لقد أصبح سونيكا معروفًا بين المثقفين فى مصر منذ حصوله على جائزة نوبل سنة ١٩٨٦ ، وبعدما نشرت له عدة مسرحيات مترجمة وعرضت له مسرحية «الطريق» فى فرقة الغد من ترجمة فريدة النقاش، ومسرحية «الموت وفارس الملك» التى قدمها مسرح الهناجر فى أوائل هذا العام وحظيت بإقبال المثقفين وشباب الجامعات، كما حظيت بتقدير نقدى وتغطية إعلامية وعلى مستوى الإذاعة المرئية والمسموعة وعلى صفحات الصحف بدرجة متميزة، إن دلت على شىء فإنما تدل على صحوة جديدة واهتمام بالأعمال الثقافية الرفيعة.

والواقع أن سونيكا جدير بهذا الاهتمام ليس فقط لأنه شاعر مسرح ومفكر كبير، بل أيضًا لأنه مناضل إفريقى صلب من أجل الحرية وكرامة الإنسان، وقد كان حصوله على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ لحظة بارزة فى تاريخ إفريقيا ألقت بضوئها القوى على ثقافة هذه القارة ومبدعيها ، وقد أعقب ذلك مباشرة حصول كاتبنا الكبير نجيب محفوظ على هذه الجائزة العظيمة عام١٩٨٨ .

وقد تواكب ظهور سونيكا ككاتب مسرح مع بداية مرحلة الاستقلال فى نيجيريا، ووضعته الأقدار منذ اللحظة الأولى فى مواجهة قوى التخلف القبلى والديكتاتورية التى اغتالت كثيراً من الكتاب الأحرار دون مبالاة باحتجاجات المنظمات العالمية وحقوق الإنسان وقد أفلت سونيكا من هذا المصير المحزن واضطر أن يعيش بعيداً عن وطنه نيجيريا متنقلاً بين أوروبا وأمريكا، لكنه لا يهدأ ولا يتوانى فى مواجهة القمع والإرهاب، وخطابه الذى ألقاه فى مؤتمر الفيدا بأوروبا منذ شهور واستنكر فيه الاعتداء على نجيب محفوظ كما ندد فيه بمطاردة الإرهابيين للكاتبة الباكستانية تسليما نسرين لدليل قوى على هذا الموقف.

وذلك لأن حياة هذا المفكر، لا تنفصل عن أعماله، وكما يقول إلدرد جونز فى كتابه عن سونيكا، أن كثيراً من أعماله تنبع أساسًا من اهتمامه الشديد بمجتمعه وحماسه الواضح له. وهذه الأعمال موضوعة فى نطاق خلفية اجتماعية وسياسية موصوفة وصفًا حياً وهذه الخلفية هى نيجيريا حديثة الاستقلال، حيث الفساد السياسى والأخلاقى فى المدينة بينما يعيش الناس فى القرى حياة متخلفة مليئة بالخرافات. هذا بالإضافة إلى مقالاته التى يرسلها إلى النيجيرية التى يمكن الاعتماد عليها فى كسب التأييد القوى أو تحريك المعارضة الشديدة. وهذا الاهتمام ذاته والسرعة التى يترجم بها أفكاره إلى أفعال هى التى وضعته فى تناقض شديد مع المؤسسات والحكومات القمعية . فاستقالته بصورة درامية مفاجئة من جامعة «إيف» Ife وإذاعته لحديث يهاجم فيه الحكومة فى الإذاعة فى لاجوس ، واعتقاله

معظم الوقت فى أثناء الحرب الأهلية إنما هى أمثلة توضح وضع سوينكا القلق وغير المريح وذلك نتيجة لتمسكه بمعتقدات فكرية راسخة.

ومع ذلك فإن سوينكا يصر على القول بأنه ليس كاتبًا ملتزمًا وقد أوضح ذلك فى مقابلة مع إحدى الصحف قال فيها:

أعتقد أنه لا يوجد سبب واحد يمنع البشر جميعاً من الاستمتاع بأقصى درجات الحرية. إننا فى سبيل الحياة معاً فى مجتمع ما، نتفق على أن نتنازل باختيارنا على بعض حريتنا. إن تضييق مساحة الحرية الاجتماعية ممكن، أما بالنسبة لى فيعتبر خيانة، وأنا لا أقبل الدكتاتورية، سواء كانت خيرة أو خبيثة. وأنا لست ملتزماً بأى أيديولوجية.

ومن ثم كان اهتمام سوينكا بالخلاص عن طريق الإرادة الفردية. فهو يرى أن المجتمع فى حاجة مستمرة للخلاص من ذاته. لكن فعل الخلاص ليس عملاً جماعياً، بل يأتى من خلال رؤية وتفانى الأفراد الذين يقتفون أثر هذه الرؤية على الرغم من معارضة المجتمع الذى يسعون لخلاصه. ومن أمثلة هذا ما نراه فى مسرحية «السلالة القوية» و«الموت وفارس الملك»، فالأولى تحكى قصة مدرس فى مدرسة القرية اسمه إيمان، وهو شخص غريب عن القرية لا يعرف شيئاً عن تقاليد أهلها ومن هذه التقاليد أن يقوم القرويون فى عيد رأس السنة باختيار شخص غريب يجعلونه حاملاً لخطاياهم.

وحين يخبرونه بتقاليدهم يكتشف المدرس أن اختيارهم قد وقع على طفل متخلف عقليا يعيش فى رعايته. ويفكر إيمان فى حيلة لإنقاذ هذا الطفل البرىء فلا يجد سبيلاً، وعندئذ يقدم نفسه لكى يحل هو محل الطفل. نتيجة لهذا يتعرض المدرس للضرب الشديد، عندئذ يصاب القرويون بالفزع من هذا المشهد، ويكتشفون إلى أى مدى بلغت قسوة المؤمنين بهذه التقاليد البالية.

وهنا نجد سوينكا يسخر بشدة من التقاليد والمعتقدات القديمة المتخلفة. وهو يسخر أيضًا من فساد الطبقات العليا كالاستغلال والرشوة والدعارة ويهاجمها بقسوة فى أعماله الأخرى مثل «سكان المستنقع» و«الطريق» وفى مسرحية «حصاد كونجى» يسخر من الخداع السياسى والدكتاتورية. ويقول شيدى أموتا الأستاذ بجامعة بورت هاركورت فى نيجيريا فى مقاله «المضمون الأيديولوجى لأعمال سوينكا»: «إن مكانة سوينكا كمفكر وكاتب أفريقى لا تزال تثير الجدل بسبب تناقضات معينة كامنة فى موقفه المرتبط بقضايا اجتماعية وسياسية مهمة وكذلك فى وسائطه الفنية التى يستخدمها لعرض التجربة الإفريقية، فعلى مستوى الفكر والعمل الاجتماعى يمكن اعتباره مثاليًا تقدميًا لانشغاله الحاد بقضايا العدل الاجتماعى وكراهيته للمؤسسات القمعية، ولكن كفنان، فإن الكثير من أعماله البارزة يكشف عن هوس شديد بالأسطورة وإعادة تمثيلها المعقد من خلال الشعائر الطقسية. فهو من حيث الوعى يحمل وعيًا تاريخيًا أكيداً، لكن خياله ومصطلحاته الفنية فى التعبير تنبع أساساً من منابع أسطورية ووجدان دينى» (مجلة الكومنولث ربيع ١٩٨٦)

وهذا فى رأيى له سببان: أن سوينكا ولد فى «إبيوكاتا» بالإقليم الغربى لنيجيريا لأبوين من قبائل اليوروبا. وقد تأثر سوينكا بتقاليد مسرح اليوروبا الشعبى ومسرحياته الفلكورية. وثقافة اليوروبا غنية بالاحتفالات. ومن الملامح الرئيسية الظاهرة بهذه الاحتفالات، نجد الطبل، والغناء والرقص وولائم الأضاحى، وفيه تقدم المدائح الشعرية غناءً وترتل الصلوات، ويقوم الراقصون بإعادة تمثيل الأحداث تمثيلا صامتًا، وهى أحداث ضاعت أصولها فى غياهب عالم أسطورى. وهذه الخواص الإيقاعية والنفسية لا توجد فى الإنجليزية وهى لغة من نمط مختلف تمامًا. والذى انتقل من هذه الثقافة الشعبية إلى إنجليزية سوينكا هو الصور المتدفقة والأمثال الشعبية بصياغتها وقد استخدمها سوينكا بطريقة حققت لأعماله تأثيراً ملحوظًا.

وفوق كل ذلك، لأن سوينكا يؤمن بأن التغيير لايتم بالقطعية مع الماضى، ولابالتنكر للتراث .. ولكن بغربلة هذا التراث وفرزه والانتفاع بقيمه ومعتقداته النافعة فى حفظ هوية هذا الشعب وربطه بجذوره. فرغم إيمانه بحرية العقل وبالعلم نجده يضع عقيدة الانتحار الشعائرى فى مواجهة مجازر الحرب العالمية الثانية ليكشف أن تهمة التخلف لا تجوز على الإفريقيين الذين ينتظرون أن يفتديهم شخص واحد منهم وإنما تنطبق على الأوربيين الذين يلقون بآلاف الشبان فى حرب ضروس لا تفيد أحداً. هذا ما نجده فى مسرحية «الموت وفارس الملك» التى قدمت على مسرح الهناجر فى أوائل هذا العام. والتى نعرض لها فى الصفحات التالية، وسوف نجد فيها كثيراً من السمات والملامح التى سبق ذكرها فى هذه الصفحات.

الموت وفارس الملك

أما مسرحية «الموت .. وفارس الملك» التى نشرت ١٩٧٥. فهى تراجيديا إفريقية شكلاً ومضمونـًا. لأنها تصور مأساة إفريقيا مع التخلف والاستعمار فى آن.

والمسرحية تحاول أن تكشف الروح الإفريقى من خلال الاستخدام المبدع للتقاليد والطقوس الشعبية الإفريقية. لذلك جاء جو المسرحية مليئاً بالاحتفالية، احتفالية تختلط فيها أنغام الفرح بأنغام الحزن احيانًا لكن السيادة دائما لنغمة الرثاء.

ومع ذلك فبناء المسرحية يتطابق مع القوانين الأرسطية عن وحدة الحدث ووحدة الزمان وعن شخصية البطل التراجيدى والخطأ التراجيدى .. وهى أقرب الأشكال إلى مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس. حيث يستبدل العراف هنا بالمداح والكورس بجماعة النساء بل إن الملاحاة التى تجرى بين أوديب وتيريزياس نجد شبيهًا لها هنا بين إليسين وبين المداح.

ولعل أعظم إنجاز يقدمه الكاتب هنا هو استدعاء أسرار وشعائر حياة اليوروبا عالم الأحياء والأموات والذين لم يولدوا بعد، ثم تجسيده فى شكل مسرحى مبهر، يتناقض تناقضاً صارخًا مع أسلوب حياة المستعمرين الجاف الخالى من الحياة.

ويقوم بناء المسرحية على أحداث وقعت بالفعل فى أويو Oyo مدينة اليوروبا القديمة فى نيجيريا عام ١٩٤٦، حين تدخل ضابط المنطقة الاستعمارى لمنع جريمة انتحار

مسرح سوينكا

شعائرية مما أدى إلى وقوع أحداث عنيفة مأساوية اهتزت لها أوساط الوطنيين والمستعمرين على السواء. وقد أرجع الحدث إلى الوراء سنتين أو ثلاثة إلى الوقت الذى كانت فيه الحرب العالمية الثانية لاتزال مشتعلة، هذا لأسباب خاصة بالدراما.

لكن المؤلف يحذر من اعتبار موضوع المسرحية على أنه «صراع بين الثقافات» ويقول: إن العنصر الاستعمارى حادث عارض.. مجرد عامل مساعد.. فالمواجهة هى مواجهة ميتافيزيقية بدرجة كبيرة - تقع داخل شخصية البطل.. وبكلمات المؤلف داخل المركبة البشرية التى هى إليسين وعالم العقل فى يوروبا، عالم الأحياء والأموات والذين لم يولدوا.. والطريق الروحى الذى يحكم الصلة بين الجميع هو: انتقال. وينصح سوينكا من يقوم بإخراج هذه المسرحية قائلاً: إنه لا يمكن تجسيد هذه المسرحية على الوجه الأكمل قط إلا عن طريق استدعاء الموسيقى من عالم الانتقال.

وطبقًا لعقيدة اليوروبا أنه حين يموت الملك لابد أن يقتل كلبه وجواده وأن ينتحر أحد الرؤساء ليرافقوه جميعاً فى رحلته، نحو العالم الآخر، عالم الأجداد المنتظرين. وبإتمام هذه الشعائر يضمنون سلام الدنيا والآخرة وسلام الأبناء والأحفاد الذين لم يولدوا بعد. وإذا تخاذل الشخص الموعود عن الوفاء بعهده بالانتحار، فإن هذا العالم يتعرض لخطر النكبات والكوارث.

وفى مسرحية «الموت وفارس الملك» نلتقى بالبطل إليسين أوبا. وهو لقب يعنى أنه الموعود أو الرئيس وكان إليسين يعمل كبيراً لفرسان الملك وأقرب أصدقائه وقد مات الملك منذ ثلاثين يومًا.. وفى اليوم الثلاثين يتم الدفن طبقاً لهذه العقيدة وعلى إليسين أن يفى بنذره وينتحر.

وتبدأ هذه الطقوس بموكب إليسين فى ممر أمام السوق وخلفه الطبالون والمداحون.

وهو رجل يتمتع بحيوية هائلة يتكلم ثم يرقص ويغنى فرحاً بالحياة فرحة غامرة. ورغم إعلانه أنه سوف يؤدى واجبه فى الوقت المحدد إلا أن المداح يشير إلى ضعفه وشهوته للمأكل والملبس والنساء، مما يثير خوف الجميع ويلقى بالشك حول إمكانية تنفيذه لوعد الانتحار خصوصاً عندما يلمح فتاة جميلة فى السوق فيطلبها للزواج قبل رحيله مباشرة. وتوافق أيالوجا أم الجميع على تزويجه هذه الفتاة التى كانت مخطوبة لابنها وتقول: إن صرخات الراحلين لها الأهمية الأولى على مطالب الأقربين.

ثم ينتقل الحدث إلى مشهد آخر فى منزل ضابط المنطقة الإنجليزى وزوجته حيث يستعدان فى ملابس تنكرية غريبة للذهاب لحفلة الرقص التنكرية التى سيحضرها الأمير ويوزع فيها الجوائز.

وفى هذه اللحظات يأتى أموزا، كونستابل البوليس الإفريقى الذى يعمل بقوة الأمن التابعة للمحتل ويدهش لرؤيته سيمون بيلكنجز وزوجته يرتديان ملابس طائفة إفريقية ميتة، ويعتبر ذلك إساءة للمقدسات ولا يكاد ينظر لهما. لأنه لا يستطيع «أن يتكلم ضد الموت مع أناس فى ملابس الموتى» على حد قوله. المهم أن بيلكنجز يطلب من أموزا أن يكتب تقريره ويتركه ويرحل.

ويقرأ سيمون ما كتبه أموزا.. فيرتبك لقد سمع أنه هناك جريمة انتحار شعائرية على وشك أن تحدث ويستغرب بيلكنجز ذلك. لقد ظن أنه قضى على هذه العادة البربرية فكيف لها أن تعود فى هذه الليلة بالذات؟ فهو المسئول عن الأمن.. والأمير موجود بمقر المندوب السامى فى زيارة مفاجئة للمستعمرة. وحفلة الرقص التى يستعدان لها لا تتكرر مرة كل عام.. لكنه يصدر الأمر بالقبض على إليسين أوبا.. ثم يذهب هو وزوجته إلى الحفلة.

ويفتتح الأمير الرقص بنفسه.. وينضم لهما بيلكنجز وزوجته ويبدى الأمير إعجابه بملابسهما وبطريقتهم فى الرقص.. وفجأة تأتى رسالة تخبره بوقوع أحداث طارئة فيخرج لمواجهتها وتبقى زوجته فى انتظار عودته.

وفجأة يظهر شاب إفريقى يلتقى بسزجان، التى تفرح به وتكتشف أنها تعرفه. فهو أولندى ابن إليسين. وقد كانت لهذا الشاب حكاية منذ سنوات. إذ أصر على دراسة الطب وحاول أبوه إبقاءه ليواصل عادات آبائه وأجداده القبلية إلا أن بيلكنجز ساعده وهربه رغم أنف أبيه إلى إنجلترا ليلحق بمدرسة الطب هناك وبسبب هذا الموقف قام نوع من الخصومة بين إليسين وبيلكنجز.

وحين تعرب عن دهشتها لظهوره فى هذه اللحظة بالذات يخبرها أنه جاء فى قافلة سفن الأمير من إنجلترا.. وجاء لدفن أبيه.. وتصدم ويغمى عليها حين تجده يتكلم عن موت أبيه ببرود كجراح يتكلم عن جثة شخص لا يعرفه. فيشرح لها الأمر قائلاً أنه يعتبر أباه ميتاً منذ ثلاثين يوماً.. فقد أخبرته الرسالة أن الملك قد مات ومعنى هذا أن أبوه لابد أن ينتحر فى اليوم الثلاثين. وباعتباره الابن الأكبر فعليه أن يحضر ليقوم بترتيبات الدفن وإقامة الشعائر والطقوس.. فأبوه قد مات فى فكره من تلك اللحظة وأصبح محرماً عليه أن يراه وهو حى..

ويعود مستر بيلكنجز ليصدم أيضاً من رؤية أولندى وبعد قليل يكتشف أولندى أن الضابط قد منع أباه من الانتحار وقبض عليه وجاء به ليسجنه فى زنزانة بالمقر وهذا عار كبير سوف يصيبهم بالكوارث، وحين تقع عين أبيه عليه، نجد إليسين ساجداً أمام ابنه طالباً غفرانه لأن الأجنبى قد تدخل ومنعه فى اللحظة المناسبة لكن أولندى لا يقبل العذر ويرى أن أباه قد ضعف وتخاذل عن تنفيذ وعده.. وعلى ذلك يقول له: «أنا ليس لى أب» ويهرع نحو القبيلة لينتحر هو وبهذا ينقذ شرف الأحياء والأموات..

وتحمل النساء جسده ويذهبن به إلى مقر المندوب ويطلبن مقابلة إليسين لتبليغه رسالة وحين يسمح لهن تعلن أيالوجا قائدة جماعة النساء أنها جاءت بمهمة.. برسالة تحملها النساء على أكتافهن.. لتوصيل كلمة إلى إليسين. فإذا هو جسد أولندى ملفوفًا فى حصيرة.. وحين يكشف عن الجسد.. تقول أيالوجا: لقد أبى الابن إلا أن يكون هو الأب.. لينقذ شرف الجميع.. وهنا يأتى إليسين

بحركة عنيفة حيث يلف يده بالسلسلة حول عنقه ويخنق نفسه قبل أن يستطيع العسكر منعه.. وبهذا تنتهى المسرحية على دعوة أيالوجا للجميع بأن ننسى عالم الأحياء وعالم الأموات وأن نوجه اهتمامنا فقط للذين لم يولدوا بعد....

وإن كان المؤلف يحذر فى الكلمة التى صدر بها المسرحية من اعتبار ما حدث نتيجة لصراع الثقافات بين القيم الإفريقية والأساليب الغربية، فإنه يستبعد أيضا النظر إلى ضابط المنطقة الإنجليزى على أنه ضحية مأزق عنيف. ويقول إن المواجهة تدور داخل شخص إليسين.. وهى مواجهة ميتافيزيقية مرتبطة بعالم العقل والشعور فى قبيلة اليوروبا الإفريقية. وهذا الصراع الداخلى هو ما يعطى هذه المسرحية رصانة شعرية وقوة درامية أكيدة. فإليسين هو بطل تراجيدى والخطأ كامن داخله متمثل فى ميله الشديد للنساء وحبه للحياة.. مما جعله يتردد فى اللحظة الحاسمة.. وبذلك تمكن الضابط الإنجليزى من القبض عليه ومنعه من الانتحار أى من أداء واجبه.. فالعنصر الأجنبى هو عنصر خارجى مكمل.. لكن هذا لا يعنى إهمال المؤلف تمامًا لهذا العنصر... بل إن المواجهة تتم فى أكثر من مشهد لتعرية الاستعمار الأوروبى وكشف ادعائه الزائف بالتفوق الإنسانى أو الحضارى.

فحين يضع بيلكنجز إليسين فى الزنزانة يحاول التودد إليه قائلا أنه قبل أن يوافق على مجىء أيالوجا لمقابلته ويطلب منه «كلمة شرف ألا يأتى أى تصرف أحمق» ويرد إليسن عليه «لقد أخذت شرفى من قبل... بل شرف شعبى قد استوليت عليه ثم حزمته مع أوراق الخيانة تلك التى تجعل منكم سادة فى أرضنا.

وحين يتحدث أولندى مع جان زوجة بيلكنجز تأتى إدانة المستعمر الأوروبى على أساس مواجهة بين حياتين أو طريقتين للحياة. إذ يخبرها أولندى بن اليسين بأنه جاء فى قافلة السفن المرافقة للأمير وتمتع بحماية ممتازة... وذلك أثناء الحرب العالمية وتهديدها للبحار.... وترد عليه.

جان: ألا تعتقد أن أباك أيضاً له الحق فى توفير الحماية الممكنة له؟

أولندى: كيف أجعلك تفهمين؟ أن لديه الحماية. لا يستطيع إنسان أن يفعل ما يفعله أبى الليلة إلا إذا توفرت له أقصى درجات الحماية التى يمكن للعقل أن يتخيلها. ماذا يمكنك أن تقدمى له بديلا عن سلام العقل. بديلا عن تكريم شعبه وتمجيده له. ما الذى كنت تظنيه بأميركم لو لم يقبل المخاطرة ولم يأتى فى هذه الرحلة .. يستعرض العلم وهو يتجول فى المستعمرات.

وحين تشير إلى حكاية الانتحار الشعائرى بأنه «عادة بربرية . بل أسوأ من هذا أنها عادة إقطاعية. الملك يموت ولابد أن ينتحر واحد من رؤساء القبائل ليرافقه»، فيشير إلى الأمير ومن يرقصون معه ويسألها «ماذا تسمين هذا؟» وحين تقول «إنه أسلوب علاج إنجليزى للاحتفاظ بالعقل فى وسط الفوضى» يرد عليها بأن الآخرين . يعتبرونه «انحلالا» .. ثم يشير أنه عرف أن فن الأوروبيين الأعظم هو فن البقاء وقدرتهم على اجتياز المحن.. لأنه عاش بينهم ورأى ضحايا الحرب فى المستشفيات واستنتج أن الحرب لابد أن تنتهى بنهاية البيض جميعا بعد أن يدمروا بعضهم بعضًا ويدمروا ما يسمونه حضارة... ولكنه يطلب منها فقط «أن يكون لديهم التواضع حتى يتركوا الآخرين يحيون على طريقتهم».

وترد جان: عن طريق الانتحار الشعائرى؟

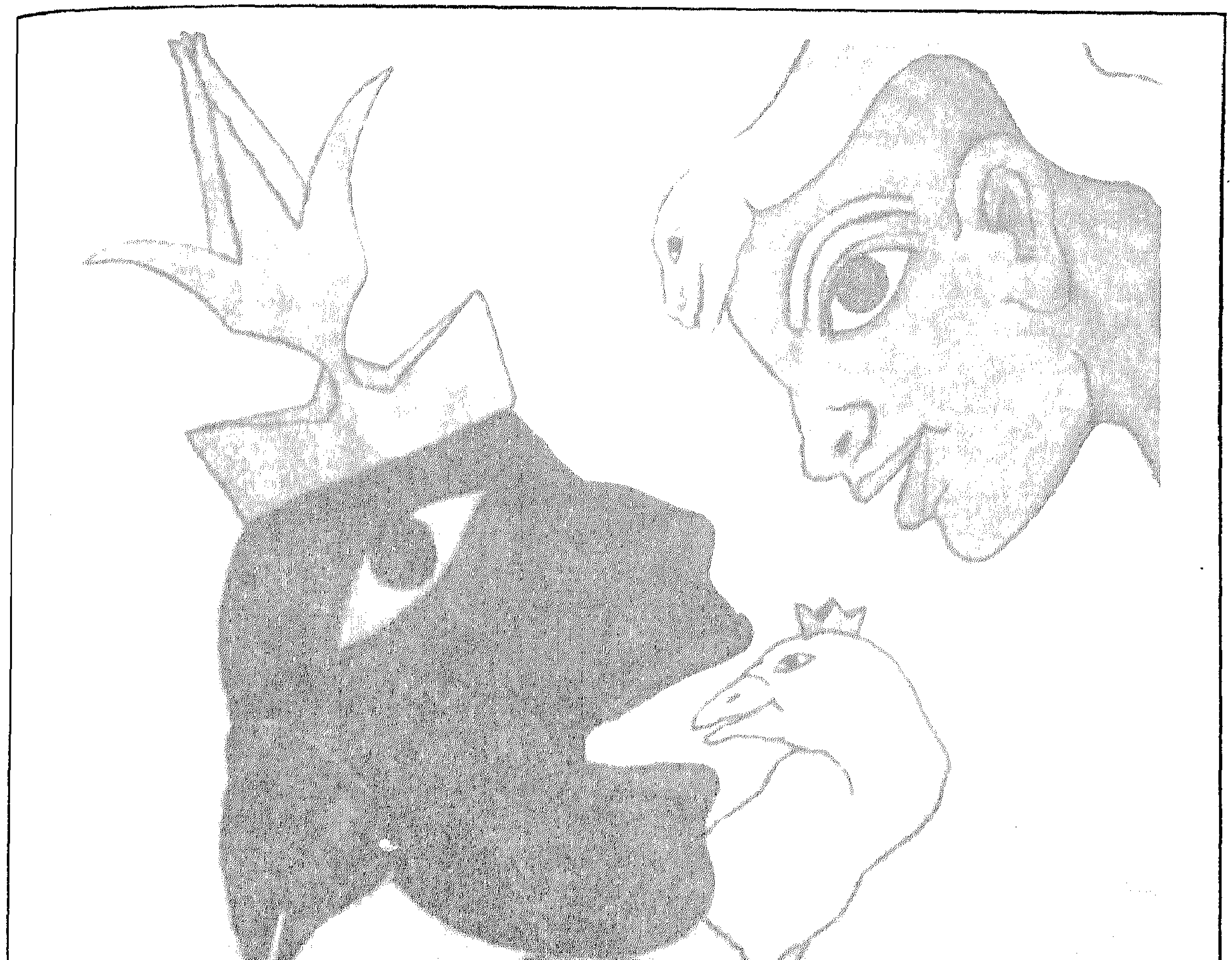
يقول أولندى: هل هذا أسوأ من الانتحار الجماعى؟ مسز بيلكنجز ماذا تسمين هؤلاء الشباب الذين يرسلهم جنرالاتهم إلى الحرب؟ فقد أتقنتم طبعًا فن تسمية الأشياء بأسماء لا تصلح لوصف هذه الأشياء بأدنى صفة.

وقد كان أولندى شاباً حساساً نابهاً يؤكد أنه سوف يعود لتكملة دراسة الطب فى إنجلترا بعد دفن أبيه لكن تدخل الضابط الإنجليزى ساعد فى منع أبيه من الانتحار... وكان لابد أن ينتحر هو ليرفع العار الذى لحق بأبيه وبأهله جميعاً... لقد فرض عليه هذا الموقف نتيجة تطور الأمور بطريقة غير معهودة لتردد أبيه وتدخل بيلكنجز...

ولاشك أن شعيرة الانتحار قد تثير تساؤل الكثيرين واستنكارهم لهذه العقيدة القبلية لكن ذلك خارج عن موضوع المسرحية تماماً ولا مجال لمناقشته هنا.

إلا أنه من المهم أن نحذر الوقوع فى هذا الخطأ فالنظرة إلى هذه العقيدة على أنها وثنية أو إقطاعية يضعنا فى موقف واحد مع المستعمر الأجنبى الذى ينظر باحتقار إلى ثقافة هذه الشعوب ومعتقداتها لكى يبرر استغلاله لها.

ومن المهم بنفس القدر أن تدرك أن المؤلف الإفريقى قد رفع هذه الشعيرة القبلية وجعل منها عقيدة فداء وتضحية، فاليسين كان يجب أن يموت ليس من أجل الملك الذى مات فقط بل من أجل سلام الأحياء وسلام الذين لم يولدوا بعد. فقد أصبحت الشعيرة عملية استشهاد فرد من أجل وحدة شعبه وسلامه. فهل هناك منا من يجهل قيمة هذه العقيدة وإيحاءاتها الفلسفية والإنسانية بالنسبة لشعوب تواجه محاولات العدوان والاستغلال والقهر. ومن هذه الزاوية يمكن أن ينظر إلى تضحية أولندى الشاب المثقف بعلوم العصر، والتى جاءت كبارقة أمل تبدد ظلام المهانة والاذلال الذى حاق بأبيه وبقبيلته. ■



الفصول والغايات

٥٣ الهوية السردية، بول ريكور - ترجمة: سعيد الغانمي. ٥٨

الوثائقية الجديدة ديفيد لودج - ترجمة: السيد إمام. ٦٦ نحو تأسيس

للمصطلح الأدبي، إعداد وترجمة: كاميليا صبحي.

لوحة للفنان
ياسر شحاته

الهوية السردية

پول ريكور

ف أهدف فى هذا المقال إلى أن أتفحص، عن مزيد من القرب، مفهوم الهوية السردية، أى ذلك النوع من الهوية الذى يكتسبه الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية.

لقد واجهت هذه المشكلة عند نهاية كتابى «الزمن والسرد» الجزء الثالث، حيث طرحت بعد رحلة طويلة خلال السرد التاريخى والسرد الخيالى، السؤال عما إذا كانت هناك أية تجربة أساسية يمكن أن تدمج هذين النوعين الرئيسيين من السرد؟ ثم توصلت إلى فرضية مؤداها أن تكوين الهوية السردية، سواء أكانت لشخص مفرد، أم لجماعة تاريخية، هو الموقع المنشود لهذا الانصهار بين السرد والخيال. وإن لدينا استباقًا حدسيًا لفهم هذه الحالة: أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية بكثير حيث يتم تأويلها فى ضوء القصص التى يرويها الناس عنها؟ ألا تصبح «قصص الحياة» نفسها أكثر معقولية حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية، (أو الحبكات) المستمدة من التاريخ والخيال (مثل مسرحية أو رواية)؟ يبدو أن الوضع المعرفى (الإبستمولوجى) للسيرة الذاتية يؤكد هذا الحدس ويثبته. هكذا يصح أن نصادق على سلسلة الافتراضات التالية: وهى أن معرفة الذات تأويل، وأن تأويل الذات بدوره، يجد فى السرد، من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخى تمكن مقارنته بسير أولئك العظام التى يتضافر فيها التاريخ والسرد.

لكن المفقود فى هذا التناول الحدسى لمشكلة الهوية السردية هو الفهم الواضح لما هو جوهر الموضوع فى قضية الهوية حين تطبق على أفراد أو جماعات، ومنذ نشر الجزء الثالث من «الزمن والسرد»، صرت أعى المصاعب الجمة التى تعلق بسؤال الهوية هذا. وأنا الآن مقتنع أن دفاعًا أقوى وأكثر إقناعًا يمكن أن يتعاظم باسم الهوية السردية، إذا تمّ الكشف عن أن هذه الفكرة والتجربة التى تشير إليها تساعد فى حل المصاعب المتعلقة بفكرة الهوية الشخصية، كما ناقشتها حلقات فلسفية أوسع، وبخاصة فى الفلسفة التحليلية الأنجلو- أمريكية.

ويكمن الإطار المفهومى الذى أوّد اقتراحه للتمعن التحليلى فى التمييز الجذرى الذى أقيمه بين استعمالين رئيسيين لمفهوم الهوية، هما الهوية مطابقة identity as same-ness (فى اللاتينية iden، وفى الإنكليزية Same، وفى الألمانية gleich)، وبين الهوية ذاتية identity as self hood (فى اللاتينية: ipse، وفى الإنكليزية: self، وفى الألمانية Selbst) وليست الذاتية المطابقة. أرى أن كثيرًا من المصاعب التى تموّه على سؤال الهوية الشخصية تنشأ نتيجة الإخفاق فى التمييز بين هذين المعنيين لكلمة «هوية». وسنرى - عن حق - أن الخلط بينهما لا يأتى بلا سبب، إلى حد أن هاتين الإشكاليتين تتداخلان عند نقطة ما، وسيحظى فرز منطقة التشعب هذه بأهمية كبرى.

لنبدأ بفكرة الهوية بوصفها مطابقة Sameness (iden). تنشأ على هذا المستوى علاقات كثيرة. هناك أولا هوية بالمعنى العددى: فنحن نقول عن حدوثين اثنين لشىء واحد نطلق عليه تسمية ثابتة، أنهما لا يشكلان شيئين مختلفين بل شيئًا واحدًا بنفسه Same. تعنى الهوية هنا الفرادة، ونقيضها التعدد- لا الواحد بل الإثنان فما فوق، ويتطابق هذا المعنى الأول للكلمة مع التماهى مفهومًا على أنه إعادة التماهى مع المطابق أو الشىء نفسه. ونجد بعد ذلك فكرة التماثل الأقصى: يلبس (س) و(ص) الزىّ المطابق نفسه، وهذا يعنى أن زييهما من التشابه بحيث يمكن استبدال أحدهما بالآخر. أمّا العكس فـ «مختلف». الفكرتان الأوليان غير خارجتين على بعضهما. وفى بعض الحالات يسعف الآخر بوصفه معيارًا غير مباشر بالنسبة إلى الثانى، حين تكون عادة تحديد هوية المطابق موضع شك أو جدل. إذن، لابد للمرء أن يحاول أن يكشف أن الشواهد المادية (الصور والبصمات.. إلخ)، أو على نحو أكثر إشكالية، ذكريات شاهد واحد، أو التقارير المتضاربة المنقولة عن شهود كثيرين، تكشف مثل هذه المشابهة، تمثيلاً، بين المتهم الحاضر الآن فى المحكمة، والمؤلف المفترض لجريمة سابقة، أن الإنسان الحاضر الآن ومؤلف الجريمة هما شخص واحد متطابق هو الشخص نفسه. وتتسبب محاكمات مجرمى الحرب فى حدوث مثل هذه المواجهات. والأخطار هنا معروفة. وإن ضعف معيار المشابهة، على وجه الدقة، يتمثل حين يعنى المرء بمسافة زمنية كبيرة توحى له بفكرة أخرى، هى فى الوقت نفسه معيار آخر للهوية: أى الاستمرار غير المنقطع فى تطور كائن ما من أول مرحلة إلى آخر مرحلة فى نموه. هكذا يمكن القول عن شجرة بلوط أنها الشىء نفسه Same منذ أن كانت بذرة حتى صارت شجرة فى ريعان نضرتها. ويصح الشىء نفسه حين يقال عن حيوان من مولده حتى مماته، وعن الإنسان بوصفه نوع الأنواع، منذ أن كان جنينًا حتى يصير شيخًا. إنّ إظهار هذا الاستمرار يؤدى وظيفة معيار مكمل لمعيار المشابهة فى خدمة الهوية العددية. أما «الانقطاع»، فهو عكس الهوية إذا أُخذت بهذا المعنى الثالث. غير أن ما يجب أخذه بنظر الاعتبار فى هذا المعنى الثالث هو التغير عبر الزمن. ومن خلال هذه الظاهرة المهمة يظهر المعنى الرابع للهوية، بمعنى المطابقة: أى «الدوام» فى الزمن. إن المصاعب الحقيقية تظهر مع هذا المعنى، مادام من الصعب أن لا نعزو هذا الدوام إلى جوهر لا يتغير، إلى ماهية ثابتة، كما فعل أرسطو، وكما يؤكد كانت بطريقته فى نقل مقولات الفهم من المستوى الأنطولوجى إلى المستوى المتعالى، وهذا يعنى أولية الجوهر على الأعراض: «تحتوى الظواهر جميعًا على شىء دائم، (جوهر) حين يؤخذ كموضوع فى ذاته، وشىء ما متغير، حين يعد تحديدًا بسيطًا لهذا الموضوع، أى طراز وجود هذا الموضوع» (نقد العقل المحض ١٨٢ - ٢٢٤). هذا بالطبع أول قياس تمثيلى للتجربة، التى تتطابق فى ترتيب المبادئ، أى ترتيب الأحكام الأولى، مع أول مقولة علاقة، هى ما يعرف بالجوهر، وبالشكل التخطيطى لـ «دوام الواقعى فى الزمان»، أى تمثيل هذا الواقع كأساس لتحديد تجريبى للزمان بشكل عام، أساس أو قوام يظل كما هو حين يتغير كل ما عداه» (نقد العقل المحض ١٤٣ - ١٨٣). ولاريب أن هذا التحديد الرابع، هو التحديد الإشكالى إلى حد أن الذاتية، أو الذات تظهر بحيث تستغرق كامل معناه.

لكن لا يمكن رد هذا التحديد الرابع إلى التحديدات السابقة، مادام الاختلاف بين المتضادات متحولاً. إن عكس الهوية العددية هو التعدد، وعكس الهوية الدائمة هو التنوع. والقاعدة التى يقوم عليها الانقطاع فى تحديد الماهوى هى أن الهوية بوصفها فرادةً لا تعنى الزمن من الناحية الثيمية (الموضوعية)، وليست كذلك الهوية من حيث هى دوام. لكن هذا هو ما يمثل فى أذهاننا حين نؤكد هوية شىء، نباتًا كان أو حيوانًا، أو إنسانًا (وقد عددناه حتى الآن شخصًا قابلاً للاستبدال).

كيف يرتبط مفهوم الذات أو الذاتية بمفهوم المطابقة؟ يمكننا أن نكشف مفهوم الذاتية بتأمل طبيعة السؤال الذى تشكل الذات إجابة له، أو إطارًا عامًا فى الأجوبة. وهذا السؤال هو سؤال الـ (مَن) المختلف عن سؤال الـ (ماذا). إنه السؤال الذى ننزع إلى طرحه فى ميدان الفعل: فنبحث عن الفاعل، الذى يقوم بأداء الفعل، ونسأل: من فعل هذا أو ذاك؟. فلنسمّ تخصيص فاعل ما بفعل معين بـ «النسبة». بهذه الطريقة نتحقق أن فعلاً ما هو ملك لأى ممّن يقترفه، إنه ملكه، وما ينتمى له شخصيًا. فوق هذا الفعل المحايد أخلاقيًا حتى الآن، ينضاف فعل «عزو» يكتسب دلالة أخلاقية صريحة، بمعنى أنه يتضمن اتهامًا، أو اعتذارًا، أو تبرئة، أو حمدًا أو ذمًا، وبعبارة وجيزة ابداء الاستحسان من خلال قيم «الخير والعدل». سيقال: لم مفردة «الذات» الكريهة هذه، وليست «الأنا»؟ ببساطة متناهية، لأن النسبة يمكن أن تظهر

مع أى ضمير نحوى: فى ضمير الشخص الأول فى صيغ الاعتراف وقبول المسئولية (هأنذا)، وفى ضمير الشخص الثانى فى التحذير والتزكية (لن تقتل، ولن يمسك شر)، وفى ضمير الشخص الثالث فى السرد، وهو تحديداً ما سنهتم به بإيجاز (قال، فكرت.. إلخ). ويغطى مصطلح «الذات» أو الذاتية كامل نطاق الإمكانات التى تتيحها النسبة على مستوى الضمائر الشخصية فى صيغة الفاعلية أو ضمائر التملك والمفعولية وظروف الزمان والمكان (الآن، هنا.. إلخ).

قبل أن أبلغ النقطة التى يتقاطع فيها سؤال الذات مع سؤال المطابق (أو الشيء نفسه Same)، فلأركز قليلاً على القطيعة لاالنحوية وحسب أو حتى المعرفية أو المنطية، بل القطيعة الوجودية (الأنطولوجية) بصراحة التى تفصل بين الذات والمطابق. اتفق هنا مع هايدجر أن سؤال الذاتية ينتمى إلى دائرة المشكلات المتعلقة بنوع الكائن الذى يسميه بالآنية أو (الوجود الذاتى Dasse-in) والذى يصفه بقدرته على مساءلة ذاته عن كيفية وجوده، وهكذا يصل نفسه بالوجود من حيث هو وجود. وإلى نفس دائرة المشكلات تنتمى مفاهيم مثل الوجود- فى- الـ عالم، والهم، والوجود- مع.. إلخ. بهذا المعنى، الذاتية هى أحد الموجودات التى تنتمى إلى طراز وجود الآنية، تمامًا مثلما تنتمى المقولات، بالمعنى الكانتى، إلى طراز وجود الكيانات التى يصفها هايدجر بأنها «جاهزة- لل- يد» و«حاضرة- تحت- اليد». وتعبر القطيعة بين الذات والمطابق، فى آخر الأمر، عن قطيعة أعمق بين الآنية Dasein وبين «الجاهز- لل- يد» و«الحاضر- لل- يد». فليس سوى الآنية، أو بعبارة أعم الذات، هى التى لى. فالأشياء جميعاً، المعطاة أو التى فى اليد، يمكن أن تكون هى نفسها، أو متطابقة، بمعنى هوية المطابقة.

بعد هذا، تتقاطع الذات مع المطابق عند نقطة دقيقة، ألا وهى البقاء فى الزمان. ومن المناسب جداً طرح السؤال عن أى نوع من البقاء يناسب الذات، سواء تابع المرء النسبة واعتبرها صفة محددة ببعض الثبات فى ميولها ونزعاتها، أو تابع العزو فرأها فى نوع من الإخلاص للذات المعبَّر عنه بصورة

الهوية السردية

الاحتفاظ بالمواعيد. مع ذلك، فمهما اقترب سلوك الذات، أو دوام الذات (Ce maintien de soi) (إذا استعملنا ترجمة مارتيدو لتعبير هايدجر عن Selbst - Ständigkeit)، من بقاء المطابق فى الزمان، يظل هناك معنيان يتداخلان دون أن يتماهيا.

تظهر المشكلة التى تعنينى من الآن فصاعداً، على وجه الدقة، من تراتب إشكاليتين حدثتا منذ أن انشغلنا بسؤال البقاء فى الزمان. وبالتالى فإن القضية التى اقترحها ذات شقين: الأطروحة الأولى فيها هى أن أكثر المصاعب إيذاء للنقاش المعاصر عن الهوية الشخصية تنشأ عن الخلط بين نوعين من التأويل للبقاء فى الزمان، والثانية أن مفهوم الهوية السردية يقدم حلاً لمعضلات الهوية الشخصية.

بدلاً من القيام بمراجعة تخطيطية بالضرورة للمصاعب التى تتضمنها مشكلات الهوية الشخصية، والحلول التى اقترحت لها منذ «لوك» و«هيوم» فى الفلسفة الناطقة بالإنجليزية، فقد اخترت خصمًا قوياً هو «ديريك بارفت» مؤلف العمل المهم «أسباب وأشخاص».

تكمن قوة عمل پارفت فى كونه يلاحق المنهجية (الميثودولوچيا) حتى نهايتها المنطقية، وهى منهجية لا تسمح إلا بوصف محايد غير شخصى للوقائع سواء تعلقت بمعيار نفسانى، أو بمعيار جسدى للهوية. واستناداً إلى نظرته التى يسميها بالاختزالية، كما يقول:

«تكمن حقيقة الهوية الشخصية عبر الزمن فى أن نأخذ بالاعتبار عدة وقائع معينة يمكن أن ننسبها لها دون أن نسلم بوجود هوية شخصية، ودون أن نوحى تصريحًا بأن التجارب فى حياة هذا الشخص متلبسة بها، بل دون أن نوحى بوجود هذا الشخص نفسه. ويمكن للمرء أن يصف هذه الوقائع على نحو غير شخصى» (١).

ما اختلفت معه فى موقف بارفت، ليس تماسك هذا الموقف اللاشخصى، بل التأكيد على أن البديل الوحيد الممكن سيكون «الأنا الديكارتية الخالصة أو الجوهر الروحى المجرد». يواصل پارفت القول :

«تنكر الأطروحة التى اقترحها أن نكون كائنات موجودة كلاً على انفراد، مميزين عن أدمغتنا وأجسادنا وتجاربنا. بل تدعى الأطروحة أننا، برغم كوننا لسنا كائنات موجودة كلاً على حدة، فإن الهوية الذاتية تشكل واقعة مكملة، لا تكمن فقط فى الاستمرار الجسدى و/ أو النفسى. وأسمى هذه الأطروحة بأطروحة «الواقعة» المكملة».

ما اختلف معه اختلافًا جوهرياً، هى الدعوى أن تأويلية الذاتية يمكن اختزالها إلى موقع الأنا الديكارتية، المتماهية مع «واقعة مكملة» متميزة عن الحالات العقلية وعن الوقائع الجسدية. فلكون الحالات العقلية والوقائع الجسدية قد اختزلت منذ البداية وردّت إلى مجرد أحداث غير شخصية، تظهر الذات واقعة مكملة. وسأكتفى بالقول بأن الذات لا تنتمى إلى مقولة الأحداث والوقائع.

يلامس پارفت نفسه القضية الخادعة فى مناسبتين:

الأولى، حين يوجز السمة الغريبة لما يسميه بالتجارب التى تشكل حياة شخصية، بكونها متلبسة بهذا الشخص. ويرتبط سؤال التملك أو الخاصية Ownness الذى يحكم استعمالنا للنعوت الشخصية بسؤال الذاتية بقدر ما يتعذر اختزاله ورده إلى وصف لا شخصى لارتباط موضوعى وإلى تجسيد فنطازى لأنا مجردة تكون مجرد واقعة مكملة متميزة. المناسبة الثانية أكثر استدعاء للملاحظة. يقول پارفت إذا كان الارتباط، نفسياً كان أو جسدياً، هو الشيء الوحيد المهم عن الهوية، إذن، فلن تكون الهوية بالرمز المهم. ولهذا التوكيد الجسور تضميناته الأخلاقية المهمة، لأنه شهادة على نكران

المبدأ الأخلاقى فى الاهتمام الذاتى، وعلى تبنى نوع من المحو الذاتى شبيه البوذى للهوية.

لكنى أريد أن أسأل: من ذلك الذى لا تعنيه الهوية؟ من هو المدعو لتجريده عن توكيد الذات إن لم يكن الذات التى وضعت بين قوسين باسم المنهجية اللاشخصية؟

غير أن لى سببًا مهمًا لأخذ كتاب پارفت جديًا، إذ إن له علاقة بالاستعمال النسقى للحالات المحيرة، المستمدة إلى حد كبير من الخيال العلمى، التى منحت دورًا ملحوظًا فى هذا البحث. ذلك أن استعمال هذه الحالات المتخيلة هو الذى سيؤدى بنا بإيجاز إلى التأويل السردى للهوية الذى أعارض به حل پارفت. سأقترح، على الخصوص، إجراء مواجهة بين الحالات المحيرة فى الخيال العلمى والحالات الصعبة فى الخيال الأدبى، فى إطار توسيعى لفكرة الهوية السردية. والنقطة المهمة هنا هى أن هذه الحالات المحيرة كانت فى الجزء الأكبر منها قد وضعتها تكنولوجيا متخيلة اشتغلت على الدماغ. وأكثر هذه التجارب غير متحققة فى الوقت الحاضر، وربما ستبقى دائمًا هكذا. المهم أنها ممكنة التصور. هناك ثلاثة أنواع من التجارب المتخيلة: زراعة الدماغ، وشطر الدماغ، وبناء صورة مطابقة تمامًا للدماغ، وهذه الأخيرة أكثرهن جدارة بالاهتمام. سنتوقف قليلاً لتأمل هذه التجربة. لنفترض صناعة صورة طبق الأصل تمامًا لدماغى بجميع المعلومات التى ينطوى عليها سائر جسدى، صورة من الدقة بحيث يستعصى تمييزها عن دماغى وعن جسدى الواقعى. لنفترض أن صورتى تم إنزالها على سطح كوكب آخر، وأننى دعيت تراسليًا إلى اجتماع بصورتى (أو مثيلى). لنفترض، مرة أخرى، أن دماغى دمر فى سياق الرحلة، ولم يعد بوسعى الاجتماع إلى مثيلى، أو لنقل أن قلبى أصيب، وأننى التقى بصورتى ومثيلى المعافى، الذى يعدنى بالاهتمام بعائلتى وأعمالى بعد موتى. السؤال فى كلتا الحالتين هو هل سأواصل الحياة فى مثيلى. من الواضح أن وظيفة هذه الحالات المحيرة هى أن تخلق موقفًا يستحيل فيه أن نقرر ما إذا كنت سأواصل الحياة أو لا. ولابد لتأثير اللاقطيعة فى الجواب أن تقوض الاعتقاد بأن الهوية، سواء بالمعنى العددى أو بمعنى البقاء فى الزمان، يجب دائمًا (أو يمكن أن) تحدد. إذا كان الجواب غير مقطوع به، ويقول پارفت، فذلك لأن السؤال نفسه فارغ. ثم تأتى نتيجة ذلك أو هى أن الهوية ليست بالأمر المهم.

يمكن وضع تصورى عن الهوية السردية فى مواجهة تصور پارفت بالتمام والكمال. غير أن هذا الاختلاف سيكون عديم الجدوى ما لم يسمح بمواجهة بين نوعين من الخيال: الخيال العلمى والخيال الأدبى الذى تشيعه الأطروحة السردية نفسها.

إن كون الساردية هنا حلاً بديلاً مسألة مطروحة أصلاً، أو إذا شئت، سبق أن اقترحتها علينا الطريقة التى نتحدث بها فى الحياة اليومية عن قصة - حياة. فنحن نضع الحياة بمنزلة القصة أو القصص التى نرويها عنها. وقد يبدو فعل القص مفتاح الارتباط والصلة التى نلمح إليها حين نتحدث مع دلتاى عن «تماسك الحياة» Zusa mmenhang des lebens. ألسنا معنيين هنا بوحدة سردية فى الجوهر، كما سأل الاسدير ماكنتاير، حين تحدث فى «ما وراء الفضيلة» (٢) عن الوحدة السردية للحياة؟ ولكن فى حين يعتمد ماكنتاير أساسًا على القصص التى تعاد روايتها فى سياق، وفى نسيج الحياة نفسها، اقترح الالتفاف من خلال صيغ السرد الأدبية، أو بعبارة أدق، من خلال صيغ السرد الخيالية. لاريب أن إشكالية التماسك، والبقاء فى الزمان، أو بعبارة وجيزة إشكالية الهوية توجد هناك وقد ارتفعت إلى مستوى جديد من الوضوح ومن الإعضال أيضًا، لاترقى إليه تلك القصص المنغمرة فى سياق الحياة. يرتفع سؤال الهوية ويصل إلى جوهر السرد استنادًا إلى أطروحتى، يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هى ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الديناميكية المتحركة الموجودة فى الحبكة التى تخلق هوية الشخصية. وجدوى هذا الالتفات من خلال الحبكة، هى كونه يقدم نموذج التوافق المتضارب الذى يمكن فيه بناء الهوية السردية للشخصية. ولا تتقابل الهوية السردية للشخصية إلا مع التوافق المتضارب فى القصة نفسها.

تصبح المواجهة مع پارفت ذات فائدة حين ينتج الخيال الأدبى مواقف يمكن فيها تمييز الذاتية عن المطابقة Sameness. وتعج الرواية الحديثة بالمواقف التى يجرى فيها الحديث أصلاً عن افتقار الشخص إلى الهوية، على نحو مناقض تمامًا لثبات أبطال الفلكلور والحكايات الشعبية.. إلخ.. وبهذا الصدد يمكن القول أن رواية القرن التاسع عشر العظيمة، مثلما تأولها لوكاتش وباختين وكونديرا، كانت قد استكشفت جميع التوليفات المتوسطة بين التداخل الكامل بين هوية المطابقة وهوية الذاتية، والانفصال الكامل أيضًا بين هذين النمطين من الهوية اللذين سنتأمل فيهما. ومثلما يرى روبرت موسيل، فإن «الإنسان المجرد عن الصفات» - أو بالأحرى عن الخواص - يستعصى فى النهاية تحديد هويته. ويصير اللجوء إلى اسم العلم من السخرية بحيث يصبح فائضًا عن الحاجة. ويصير من لا يمكن تحديد هويته unidentifiable غير قابل للتسمية unnamable. وقد بينت رواية موسيل، بإسهاب، أن أزمة الشخصية ملازمة لأزمة هوية الحبكة. على العموم يمكن القول، كلما اقتربت الرواية من محو الشخص باستخدام هوية المطابقة، فقدت الرواية أيضا خواصها السردية المناسبة. لأن فقدان الهوية الشخصية يقابل فقدان التصوير السردى ويناظره ولاسيما أزمة خاتمته. هكذا تمارس الشخصية تأثيرًا متبادلاً على الحبكة. وهذا الانشقاق نفسه - كما يعبر عنه فرانك كيرمود - هو الذى يوجد فى تراث أبطال الهويات الممكنة التحديد وفى تراث الصياغة التصويرية بتكافؤه المزدوج فى التوافق والتضارب. ويعصف تآكل النماذج التبادلية Paradigme بكل من تصوير الشخصية والصياغة التصويرية للحبكة. هكذا يتعدى تفسخ الصيغة السردية، فى مثال روبرت موسيل، الموازى لفقدان هوية الشخصية، حدود السرد ويقرب العمل الأدبى من المقالة. وليس من قبيل المصادفة أن يعمد عدد كبير من السير الذاتية، سيرة ليريس تمثيلا، إلى توسيع حدود الصيغة الأدبية حتى تشارف

الهوية السردية

على أقل الأنواع الأدبية تصويراً، وأعنى به المقالة.

ينبغى أن لا نسيئ فهم دلالة هذه الظاهرة الأدبية: بل يجب القول أننا لا نفلت من إشكالية الذاتية، حتى فى أقصى حالات فقدان هوية المطابقة عند البطل. فاللا - ذات ليست عدماً، فيما يتعلق بمقولة الذات. وفى الحقيقة لن تستهوينا دراما الانحلال هذه، وتقذف بنا فى دروب حيرتها، مالم تكن اللا ذات صورة للذات، حتى ولو على نحو سلبى. لنفترض أن أحدهم يسأل: من أنا؟ الجواب لا شىء، أو فى الأغلب لاشىء. لكنه مازال جواباً على سؤال «من»، وقد رد ببساطة إلى جهامة السؤال نفسه. تمكننا الآن المقارنة بين الحالات المميزة فى الخيال العلمى وأمثالها فى الخيال الأدبى. والفروق بينهما كثيرة ومثيرة.

الأول، تظل الخيالات السردية تنوعات خيالية من ثابت ما، حيث يشكل شرط الحضور الجسدى وساطة لا يمكن تحاشيها بين الذات والعالم. والشخصيات على المسرح أو فى الرواية كائنات تشبهنا، فهى تنفعل وتعانى وتفكر وتموت. بعبارة أخرى، للتنوعات الخيالية فى الميدان السردى شرط أرضى لا مهرب منه أفقاً لها. ولم ننس بعد ما قاله نيتشه وهوسرل وهايدغر عن موضوعة الأرض، لا بوصفها كوكباً، بل بوصفها الاسم الأسطورى للوجود - فى - العالم. لمَ ذلك؟ لأن الأخيلة محاكاة - زائفة أو شاردة، كما يهوى المرء - للفعل، أى لما نعرفه سلفاً فعلاً وتفاعلاً فى بيئة مادية واجتماعية. ومن خلال المقارنة، فإن الحالات المحيِّرة عند پارفت تكشف عرضاً عن الشرط الثابت فى تأويلية الوجود. ما أداة هذه المراوغة؟ التكنولوجيا، لا التكنولوجيا الفعلية، بل الحكم بالتكنولوجيا. تتكئ التنوعات الخيالية للخيالات السردية على الارتباط المتحول بين الذات والمطابق (أو المثيل) وتتكئ التنوعات الخيالية للخيال العلمى على مطابقة واحدة، هى مطابقة هذا الشىء، هذا الكائن الموضوع تحت اليد، الدماغ.

هكذا يبدو افتراض وجود تصور لا شخصى للهوية، قائم على حلم تكنولوجى يكون فيه الدماغ منذ البدء بديلاً مكافئاً للشخص. ويتمثل اللغز الحقيقى فيما إذا كنا مهيئين لمعرفة كما نعرفها، أو كما نتمتع بها، أو كما نعانى منها، بوصفها متحولاً، متحولاً عرضياً، ودون أن نضطر إلى التعالى على تجاربنا الأرضية فى وصف الحالة الموضوعة للسؤال. من ناحيتى، أتساءل ألسنا ننتهك حرمة شىء ما أكثر من مجرد قاعدة أو قانون، أو حتى حالة معينة، بل هو الشرط الوجودى الذى توجد تحته القوانين والقواعد والوقائع عموماً. قد يكون هذا الانتهاك السبب العميق لا فى كون هذه التجارب غير ممكنة التحقيق فقط، بل فى ضرورة تحريمها حيث ينبغى التحقق منها أيضاً.

هناك فرق ثانٍ يهزنى هزاً. ففى جميع تجارب الخيال العلمى المذكورة سابقاً، تفتقر الذات الخاضعة لها، إلى العلاقات، تفتقر إلى الآخر بمعنى الشخص الآخر. الشيئان الوحيدان الحاضران هما دماغ.. ى (٢) والجرّاح التجريبى.

أخضعَ لهذه التجربة وحدى. أما الآخر فيلعب دور مضارب كبير يصعب تمييزه عن الجلاد. أما صورتى وبديلى فليست آخر بأى معنى. فى السرد الخيالى، من ناحية أخرى، يتكون التفاعل من موقف سردى. بهذا الصدد، يصح إدعاء أ. ج. غريماس أن الصراع بين برنامجين سرديين هو لازم سيميائى لا يمكن إقصاؤه عن الميدان السردى[٣]. بهذه الطريقة يواصل الخيال السردى تذكيرنا بأن الآخرية والمطابقة موجودان متلازمان.

لكنى متلهف لبلوغ الفرق الرئيسى بين استعمال الخيال العلمى فى معاينة مشكلة الهوية الشخصية فى الفلسفة التحليلية، وبين استعمال الخيال الأدبى فى تأويلية الهوية السردية. فالنتاجات الروائية والمسرحية لها فى الواقع حالاتها المحيرة، ولاسيما فى الأدب الحديث. لكنها ليست محيرة بالمعنى نفسه.

فبالمقارنة مع «تصور پارفت اللا شخصى»، لا يؤدى بدا هذا النوع من اللا حتمية أو اللا قطعية التى يحضّ عليها الأدب إلى اعتبار السؤال فارغاً من المعنى. أضف إلى ذلك أن سؤال «من» يستفحل كسؤال بتملصه من الجواب. فإذا صح أن الأجوبة على سؤال «من» - وهى الأجوبة المعطية على مشكلة الذات (ipse) - تستعير محتوياتها من إشكالية المطابق (idem) (السؤال «من»، والجواب «ما»)، فإن الحالات المحيرة التى يثيرها الخيال الأدبى تميل إلى فصل سؤال الذات (ipse) عن جواب المطابقة (idem) من يكون «الأنا» حين تقول الذات الفاعلة subject أنها (أو أنه) عدم؟ هى على وجه الدقة ذات مجردة عن عون مثيلها المطابق - أى عن الهوية.

هذا الاقتراح الذى أصوغه الآن على مستوى الصياغة السردية لا يخلو من المضاعفات على مستوى إعادة تصوير الذات العينية اليومية. ففى سياق انكباب الأدب على الحياة، يكون ما نؤجله ونتخطاه إلى تفسير أنفسنا، هو هذا الجدل بين الذات ومثيلها المطابق. فهناك يمكننا أن نعثر على الفضيلة المطهرة للتجارب الفكرية التى يشيعها الأدب، ليس فقط على مستوى التأمل النظرى، بل على مستوى الوجود أيضاً. وأنتم تعرفون الأهمية التى أعزوها للعلاقة بين القارىء والنص. ويحلو لى دائماً أن أقتبس نص بروست الجميل فى «الزمن مستعاداً»:

«لكنى لأعود إلى نفسى، فكرت بتواضع أكثر بكتابى، وليس بمستطاع أحد القول بدقة أننى فكرت بأولئك الذين سيقرأونه، بقرائى. لأنهم، فى تقديرى، لن يكونوا قرائى، بل القراء الحقيقيين لأنفسهم، وليس كتابى سوى واحدة من تلك النظارات المكبرة التى يقدمها النظاراتى إلى الزبون. وبفضل كتابى تمكنت من توجيههم لقراءة ما يكمن فى داخل أنفسهم»[٤].

إن إعادة التصوير التى يقوم بها السرد تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية التى تتخطى ميدان السرد، أعنى أن الذات لا تعرف ذاتها مباشرة، بل بطريقة غير مباشرة فقط من خلال انعطاف العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التى يتم إنتاجها استناداً إلى وساطات رمزية تنتج دائمًا وأساسًا الفعل، ومن ضمن هذه مرويات الحياة اليومية. وتؤكد الوساطة السردية هذه الخاصية الجديرة بالانتباه فى المعرفة الذاتية، ألا وهى تأويل الذات. وامتلاك القارئ لهوية إحدى الشخصيات الخيالية هى صورة من صورها. ما يوفره التأويل السردى من جانبه هو بالضبط الطبيعة المجازية الصورية Figural للشخصية التى ترتد بها الذات، المؤولة سردياً، لتكون ذاتاً مصورة مجازياً figured تتخيل ذاتها (صورياً Se figure) بهذه الطريقة أو تلك.

أضع هنا ما سبق لى أن أسميته بالفضيلة المطهرة، بمعنى التطهير الأرسطى، أو التجارب الفكرية التى يقدمها الأدب، وبمزيد من الدقة، حالات الحدود القصوى فى اضمحلال هوية المثيل المطابق. وبمعنى ما، هناك نقطة لابد أن يكون فيها بمستطاعنا القول، مع پارفت، أن الهوية ليست بالأمر المهم. لكن مازال هناك من يرى هذا الرأى. فجملة مثل «أنا لا شىء» لابد أن يتاح لها استدعاء صيغتها المغالطة، فى أن «لا شىء» لا تعنى أى شىء إن لم تنسب إلى «أنا» معينة. ما هى «الأنا» حين أقول أنها لا شىء إن لم تكن تماماً ذاتاً مجردة عن عون مثيلها المطابق؟ أليس هذا هو معنى كثير من التجارب الدرامية - إن لم نقل المرعبة - التى تخص هويتنا، أى ضرورة المرور بمحاكمة اللا شيئية nothingness فى هوية البقاء، التى تكون فيها اللاشيئية معادلاً لحالة الغفلية فى التحولات الأثيرة لدى ليفى - شتراوس. ويشهد كثير من مرويات القلب على مثل هذه الليالى الظلماء للهوية الشخصية. فى لحظات العيان الأقصى هذه بدلاً من أن تزعم الإجابة العقيم إن السؤال فارغ من المعنى، ترده وتبقيه سؤالاً. لكن ما لا يمكن محوه هو السؤال نفسه: من أنا؟ ■

ترجمة : سعيد الغانمى

الهوامش :

(١) ديريك پارفت: أسباب وأشخاص، أوكسفورد، ١٩٨٤، ص ٢١٠ .

(٢) ألاسدير ماكنتير: بحثاً عن الفضيلة، لندن، ١٩٨١ .

(٣) انظر جريماس: فى المعنى: مقالات سيميائية، باريس، ١٩٧٠، ومورياسان: سيمياء النص، باريس، ١٩٧٦ .

(٤) بروست: بحثاً عن الزمن الضائع، باريس، غاليمار، جـ ٣، ص ١٠٣٣ .

لوحة للفنان
ياسر شحاته

الوثائقية الجديدة

ديفيد لودج

فى نشر كتاب «الوثائقية الجديدة» New journalism، وهو مختارات قام بتحريرها «توم وولف» Tom Wolfe و«إ. و. جونسون» E. W. Johnson فى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٣. ولأن الكتاب صدر فى طبعة ورقية الغلاف (قامت بنشرها مؤسسة بـ «بان بيكادور» فقد تلقى اهتمامًا محدودًا نسبيًا من قبل كتاب المراجعات النقدية فى الصحافة الإنجليزية، وكان هذا التجاهل أمرًا مؤسفًا وغير مستحق. وبغض النظر عن الطبيعة الترفيهية أو التعليمية للكتاب، فإن مقدمة «وولف» الطويلة المثيرة للجدل، تمثل إسهامًا فى النقاش الدائر الآن حول الكتابة السردية الحديثة.

وفى مقال لى بعنوان «الروائى فى مفترق الطرق. The Novelist at crossroads» نُشر لأول مرة(١) عام ١٩٦٩، منطلقًا من فرضية قام بإرسائها كل من «روبرت شولز» و«روبرت كيلوج»(٢) تقضى بأن الرواية الواقعية مركب من الصيغتين التخييلية، والتاريخية، حاولت أن أثبت أن الكتاب المعاصرين قد فقدوا الثقة فى هذا المركب لأكثر من سبب. لقد مال هؤلاء الكتاب إلى استثبات أحد هذين المكونين على حساب الآخر، ملتزمين إما بالتاريخ فى أشكال عديدة من «الرواية» التخييلية أو التخييل الذى يتبدى فى أشكال عدة، ويدعوه شولز «الإخراف» Fabulation(٣) حيث تهيمن القصص الرمزية الاستعارية والقصص الخيالية والأسطورة هيمنة كاملة. وقد يتأرجح بعض الكتاب بين هذين الطرفين المتباعدين، «ميللر» فى «لماذا نحن

فى «فيتنام» Why Are we In Vietnam، و«جيوش الليل» The Armies of the Night، أو يقدمون كلتا الصيغتين فى الكتاب نفسه، أو يضعون إحدى الصيغتين فى مواجهة الأخرى، كما فى «السلخانه» Slaughterhouse لـ «فونيجوت» vonne-gut، و«الوطن الذى لم يكتشف» The Un-discovered Country" لـ «جوليان ميتشيل» Julian Mitchell. بيد أن هذا التنوع لايطعن فى صحة الفرضية الأساسية، وإنما بالأحرى يؤكدها. إن التوفيق بين الإيهام بالحقيقة والابتداعية، أو متطلبات التوثيق التاريخى والتوثيق الخيالى، لم يعد ممكناً بالنسبة لكثير من كتاب عصرنا.

ولقد تم رسم الخطوط الرئيسية لهذا الجدل بطريقة مختلفة نوعاً ما، وبشكل أكثر وضوحًا فى أمريكا عنه فى إنجلترا. إن للقصص الواقعى التخييلى التقليدى جذوراً أعمق فى ثقافتنا، ولذا، فإن هناك إحتمالا أكبر فى أن تستمر هذه القصص فى إعادة إنتاج نفسها. ولم تصدر عن أى من روائيينا الذين نعجب بهم، أية إشارة تشى بتطلعهم إلى خلق عوالم تخييلية ذات معقولية تاريخية زائفة، تتجاوز الشائع والمقبول، باعتبارها نشاطاً معضلا وتناقضيًا. ومن ثم، فقد مال أيضًا كتاب اللارواية non Fiction (من أمثال الراحل «ب. س. جونسون») B.s. Johnson ودعاة القصة الإخرافية (مثل «بريجيد بروجى» Brigid Broghy) إلى الاندماج فى نفس الحركة الطليعية التى ترى نفسها أقلية تضرب بلا أمل فى معاقل قوى المحافظة الإنجليزية المحصنة. أما فى أمريكا، فقد هيمنت» الإخرافية «بأشكال مختلفة على المشهد الأدبى فى الستينيات والسبعينيات، وكانت أسماء «بارث» و«بروتيجان»، و«بارثلم» Barthleme، و«بوروز» Burroughs، و«كوفر» Co-over، و«هوكس» Hawks، و«بنتشون» Bynchon و«سونتاج» sontag، و«فونيجوت» Vonnegut، هى الأسماء التى يستشهد بها فى هذا الخصوص، وهيمنت هذه الأسماء أيضًا على المناقشات الدائرة حول المنحى الذى يتخذه أو يجب أن يتخذه النثر السردى، عبر البيانات الخاصة التى كانوا يصدرونها (ذلك أن معظم هؤلاء الكتاب كانوا ممن يجيدون الإفصاح عن آرائهم، واعين جداً بذواتهم، ولهم على الأقل شىء من النفوذ داخل الجامعة) أو من خلال الكم الهائل من النقد الأكاديمى حول أعمالهم.

هذا هو المشهد الذى ظهر فيه «توم وولف» وبرغم نزعة التعالى، والسذاجة الغالبة التى تتسم بها مقدمته لكتاب «الوثائقية الجديدة». فإنها على الأقل تلعب دوراً فى إنعاش الجدل الدائر حول السرد التجريبى، ومناهضة «الإخرافية». ويعلن «وولف»، أن كتّاب الرواية مشغولون على وجه العموم، بالركض إلى الوراء، واثبين، صارخين، فى قلب رقعة استوائية أسميها «الإخرافية الجديدة» ثم إن أهم ما يكتب الآن من أدب فى أمريكا، ينتمى إلى اللارواية فى الشكل الذى نطلق عليه «الوثائقية الجديدة»، مهما يكن من عدم ملاءمة هذه التسمية. ولاينبغى علينا بالضرورة أن نقبل بهذه الدعوة المسرفة، حتى نتمكن من توجيه بعض الاهتمام للمنطق الكامن خلفها، وفهم موقفنا الأدبى بطريقة أكثر اكتمالا، وإعطاء الوثائقيين الجدد حقهم على إنجازاتهم المتواضعة، والأصيلة برغم ذلك.

لقد قامت «الوثائقية الجديدة» طبقًا لـ «وولف»، بالاستيلاء على المهمة المركزية للرواية، وهى تسجيل الحقيقة الاجتماعية، لأن الروائيين فى بحثهم الطويل المضنى عن الحقيقة الزائفة، فى الأسطورة، والرمزية، و«الفن»، و«العبث»، وما إلى ذلك، قد أهملوا واجبهم. ولذا فقد تركزت جهودهم باتجاه هذا المفهوم اللانهائى المعضل، والذى لايمكن الاستغناء عنه مع ذلك، ونعنى به الواقعية. ويعلق «جون هوكس» فى مقابلة أخيرة «هذه الواقعية غاية فى الصعوبة»(٤) .. «وتبرز الأسئلة: ماكنه هذه الواقعية؟ وأين توجد؟ أما الإخرافيون»، فإنهم أقل ترددا. لقد أشار «جون بارث» «بأن الرب لم يكن سيئًا كروائى عدا أنه كان واقعيا، وأعلن عزمه فى إعادة خلق العالم فى كتبه. «إن الواقع لم يعد واقعيا»هكذا يعلن أحد الكتاب فى إحدى قصص «نورمان ميلر» ولايفعل هؤلاء الكتاب بالطبع سوى أن يرددوا بشكل مبالغ فيه ما قام الحداثيون العظام بممارسته والدعوة إليه قبلهم. (خذ مثلا ما قالته «فرجينيا وولف»: يقول مستر أرنولد بينيت» إن ما يكتب الحياة لرواية من الروايات هو صدق شخصياتها. غير أنى أسأل نفسى: ماكنه هذا الصدق؟ ومن هم قضاته؟») لقد نال كل من الحداثيين وما بعد الحداثيين فى عصرنا إعجاب معظم المدارس النقدية الحديثة ذات النفوذ، عندما شرعت مدرسة النقد الجديد، فى التعامل مع الرواية التخييلية النثرية، والتزمت فى نقدها بتقنية الحداثيين، وقامت بقراءة الأعمال الكلاسيكية على ضوء هذه الأعمال. «ولقد شجع النقاد البارزون فيما بعد، من أمثال «نورثروب فراى» و«ليزلى فيدلر» الإخراف بشكل مباشر أو غير مباشر كما هو واضح. وفى فرنسا، انشغل نقاد الرواية بالإعلاء من شأن الحداثة والرواية الجديدة، على حساب الواقعية التقليدية، وأكد التحليل البارع الذى قام به «بارت» لـ «ساراسين» فى s/z بشكل صارم، على أن هذا النوع من الكتابة لم يعد ممكنًا. إن الواقعية صيغة أدبية تفرز الوهم البرجوازى الذى يرى بأن الثقافة البرجوازية، ثقافة طبيعية. ولقد صادق «بلزاك» على هذه الدعوى بحسن نية، بيد أننا لايمكننا أن نفعل الشئ نفسه.

إن هذا الاتفاق المذهل فى الرأى، يمكن تلخيصه فى الكلمات التى ذكرها «ويليام فيليبس» محرر الـ «بارتزان ريفيو» Partisan Review الذى يذهب إلى أن «الواقعية لاتعدو أن تكون مجرد أداة فنية شكلية أخرى، ولايمكن أن تكون بحال من الأحوال طريقة دائمة للتعامل مع الخبرة الإنسانية «يقول» «توم وولف»، مقتبساً هذه العبارة:

أظن أن العكس هو الصحيح تماماً ... إن إدخال الواقعية الى الأدب عن طريق أشخاص مثل «ريتشاردسون» و«فيلدنج» و«سمولت» يشبه إدخال الكهرباء فى تكنولوجيا الآلة. إنها ليست أداة فنية أخرى . لقد سمت بالفن إلى مرتبة جديدة. إن تأثير الواقعية على الشعور، كان شيئاً غير ممكن تصوره من قبل... ولكى يتخلى الكتاب عن هذه القوة الفريدة فى بحثهم عن نوع من الكتابة التخييلية أكثر تطوراً، فإن الأمر يبدو

وكأن مهندساً شرع فى تطوير تكنولوجيا آلة متطورة، وذلك باستبعاد مبدأ الكهرباء بداية.

ويبدو القياس هنا بين الفن والتكنولوجيا، مضللا تماماً، ذلك أن الفن لايتطور أو يتقدم، أى يغدو أفضل، وإنما هو بالأحرى، يتغير فقط. ومع ذلك، فربما أوافق على أن الواقعية لاتشبه تماماً الوسائل الفنية الأخرى. إن أعراف قصص الجنيات مثلاً، أو الشعر الرعوى، مصطنعة كلية، ويفهمها المؤلف والمشاهد معاً على هذا الأساس. إن التقليد الأساسى للواقعية، هو ملاحظتها لقوانين الزمن، والمكان، والعلية، إلخ... والتى ننظم عن طريقها خبرتنا غير الأدبية ونجعلها قابلة للفهم. وملاحظة هذه القوانين، هى التى تجعل المشاركة العاطفية المكثفة للقارئ، ورعشات تعرفه، التى يقدر «وولف» السرد الواقعى على أساسها، أمراً ممكناً، (برغم أنها لاتؤكده) وربما أعطى هذا للواقعية مكانة متميزة فى ثقافتنا، لكنه لايعنى بالطبع أن الواقعية أمر لايمكن الاستغناء عنه، أو أن إجراءاتها لايمكن أن تغدو بالية، مستهلكة، وآلية، وتحتاج من وقت لآخر أن تقوم صيغ بديلة بتحديها ومجابهتها، لكى تصبح قادرة على تجديد نفسها. ولقد تم هذا التحدى وتمت هذه المجابهة مرتين فى قرننا، أولاً بواسطة حداثيو العقود المبكرة، وثانياً ما بعد الحداثيين. وإذا كان هذا التأثير أوضح فى أمريكا منه فى الكتابة الإنجليزية، فربما كان مرد ذلك إلى أن جانباً من جوانب الخيال الأدبى الأمريكى، كان دائماً ذا نزعة قوية باتجاه أشكال القصص الخيالى الاستعارى، والسردية الرمزية بإيحاءاتها الترانسندنتالية المتعالية رغم أنك قد تذهب إلى غير ذلك إذا ما استمعت إلى مستر «وولف». إن «وولف» يؤكد فى طرب على أن «النزعة الأسطورية لم تصل إلى الأدب الأمريكى، الا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية «ويبدو الأمر كما لو أن «بو» و«هاوثورن»، و«ملفيل»، لم يكتبوا قط.

ويقف مستر «وولف» حقيقة، على الطرف الآخر الذى ينحدر عبر تاريخ الأدب الإنجليزى الذى وصفه فيليب راف Plilip Rahv باعتباره حرباً بين «الوجوه الشاحبة Palefaces» والبشرة الحمراء Redskins. أما «الوجوه الشاحبة»، فهم الكتاب الذين

الوثائقية الجديدة

يحبذون التقليد الثقافى لأوروبا وعلى الأخص، إنجلترا (التى غالباً ما يهاجرون إليها) من أمثال «هنرى جيمس»، أو، ت. س. إليوت». أما «ذوو البشرة الحمراء» فهم الكتاب الذين يحتفون بحيوية بكل ما هو محلى، وقطرى، وديمقراطى داخل حدود الوطن من أمثال «مارك توين، و«ولت ويتمان». وكان أول كتاب لـ «وولف» يضم مجموعة من المقالات هو كتاب The Kandy Kolored, Tangerine - Flake streamline Baby الذى يعد بمثابة صرخة الحرب الجذلة لاستيلاء «ذوى البشرة الحمراء» المدينين الحداثيين على أرض غنية يزدريها أصحاب الوجوه الشاحبة. ويسجل «وولف» هذه اللحظة بحيوية فى مقدمته لكتاب «الوثائقية الجديدة»:

عندما وصلت إلى نيويورك فى أوائل الستينيات لم أصدق المشهد الذى شاهدته أمام ناظرى: (كانت نيويورك بمثابة «البانديمونيوم»(*) Pandemonium وعلى وجهها تكشيرة هائلة. لقد كانت أكثر الأوقات ضراوة وخبالاً منذ العشرينيات بين طبقة الأثرياء الذين بدا أنهم يتكاثرون مثل سمك الصابوغة... كون من الأشخاص البدينين القشديين فى الخامسة والأربعين بعيون محارة الجوز.. لابسين المزق، معلقين العيون المصرية الصغيرة، والأجراس، وخرز الحب؛ ذوى شوارب قصيرة تتدلى على خدودهم، شمث الشعر جرياً على قصة الفنكى Funky، والواتوسى Watusi المنتشرة فى برودواى؛ يهتزون ويكشرون؛ يعرقون ويحرقون، ويبتسمون بملء أشداقهم، كاشفين عن أسنانهم، يهزون أجسادهم، ويظلون على هذا الحال حتى مطلع الفجر، أو الانهاك التام، أيهما يأتى أولا: كرنفال ثقيل ضخم. سوى أن الذى أذهلنى حقيقة، هو أننى حاولت أن أستأثر لنفسى بهذا المشهد عمليًا. لقد كنت أشعر بأن ثمة كاتباً واعداً سوف يأتى، ويستغل هذا المشهد برمته فى ضربة واحدة، جريئة وهائلة. لقد كان المشهد جاهزاً، مستوياً وداعياً... سوى أن ذلك لم يحدث أبداً. أما ما أذهلنى على نحو أشد، فهو مرورى بالتجربة نفسها، عندما كنت فى كاليفورنيا فى الستينيات. لقد كانت كاليفورنيا فى هذا الوقت، حاضنة كل موضات الحياة الجديدة. وكانت هذه الموضات جاهزة لمن يرغب فى مشاهدتها، قادرة على انتزاع مقل العيون من مواضعها. ومرة ثانية، استأثر بهذه التجربة، بعض الوثائقيين المشدوهين المشتغلين بالشكل الجديد؛ أستأثروا لأنفسهم بهذا المشهد الستينى الأمريكى المتسم بالخبل والشذوذ الصاخب،الشيطانى السحنة، الجشع للمال، المنقوع فى العقاقير، الغارق فى مستنقع الشهوة...

والأمر ينطوى على شىء من المبالغة بالطبع. وما يعنيه «وولف» هو أن الروائيين إما أنهم قد تعاملوا مع هذه المادة بأشكال متعددة من الفانتازيا، أو أنهم فى تعاملهم معها بطريقة واقعية تقل أو تزيد، قد قاموا بإخضاعها لتمحيص أخلاقى جاد، معبرين عن روعهم إزاء ما شهدوه. وتتبنى رواية «سول بيلو Saul Bellow»، «كوكب مستر ساملر Sammler's planet» مثلا هذه النظرة الحسية للحياة فى نيويورك فى الستينيات. وتجدر الإشارة الى أن توم يخرج عن موضوعه لكى ينتقص من هذا الكتاب. لأنه من الأمور الأساسية بالنسبة لموقف «ذوى البشرة الحمراء»، أن تبدى موافقتك المدوية للتجربة، مهما انطوت عليه من عناصر الفزع والروع، بشرط أن تكون هذه التجربة، أميريكية حقيقية (بالضبط كما أنه جزء من عمل المخبر الصحفى أن يخبر دون موعظة). إن نثر «وولف» الملىء بالقوائم والبيانات المطولة، والمصطلحات المخلطة، والتركيبات النحوية والإرد افية التى لايربط بينها رابط، يقدم مثالا على كتابات «ذوى البشرة الحمراء»، (أغنية عن ذاتى A song of Myself) دعنا مع ذلك، ننتقل إلى الجزء التالى من المناقشة:

لقد كان هؤلاء الروائيون على درجة من اللطف بحيث خلّفوا وراءهم لأولادنا متنًا لابأس به يضم في الحقيقة المجتمع الأميركي كله. ويبقى أمر واحد فقط، وهو أن يتعلم كتاب المجلات ويتقنوا التقنيات المتضمنة في اللارواية التي أمدت الرواية الواقعية بهذه الفاعلية.

ويورد «وولف» قائمة بالأدوات الفنية التي اقتبسها الكتاب الوثائقيون الجدد (أو أعادوا اكتشافها بأنفسهم) وطبقوها على فن الإخبار (التقرير): (١) بناء مشهد مشهد ورواية القصة بالانتقال من مشهد إلى مشهد، مع اللجوء، على نطاق ضيق بقدر الإمكان، إلى السرد الإخباري. (٢) استخدام الحوار ـ الكلام المباشر عوضًا عن الكلام غير المباشر أو المنقول (التلخيص) (٣) استخدام «وجهة نظر الشخص الثالث» ـ مثلاً، رواية الأحداث من منظور أحد المشاركين «وهو الأمر الذي يمنح القارئ إحساسًا بأنه داخل ذهن الشخصية خابرًا الحقيقة الانفعالية للمشهد كما تحسها الشخصية ذاتها. (٤) «تسجيل الإيماءات اليومية، والعادات الشخصية، وأنماط السلوك، والعادات الجمعية، وطرز الأثاث، والملابس، والديكور وأنواع السفريات، وطرق المأكل، وإدارة المنزل، وصيغ التعامل مع الأطفال، والخدم، والرؤساء، والمرؤسين، والأقران، بالإضافة إلى النظرات المختلفة، واللمحات والأوضاع، وطرق المشي، وغيرها من التفاصيل الرمزية التي توجد في نطاق الحواس... والتي ترمز بصفة عامة (لمكانة البشر في الحياة) مستخدمين هذا التعبير بمعناه الواسع الذي يضم النموذج الكلي للسلوك والممتلكات التي يعبر الناس من خلالها عن أوضاعهم في العالم أو ما يعتقدونه بشأن هذه الأوضاع أو ما يأملون أن تكون عليه».

هذه التفاصيل تمثل على وجه الدقة قرائن Indices أكثر منها رموزًا للحالة أو المكانة، بيد أن وولف محق في النظر إلى هذه العلامات باعتبارها واحدة من الأدوات الأساسية للرواية الواقعية، وملمحًا من الملامح المميزة لكبار كتاب الواقعية الأوائل في الأدب من أمثال ديفو وبلزاك. وواضح، أن هذه هي المنطقة التي يلتقي عندها الإخبار بالكتابة الروائية، ذلك أن استخدام مثل هذه التفصيلات يعتمد عند الروائي والمخبر الصحفي بالمثل على الملاحظة الدقيقة، والتذكر، وتدوين الملحوظات، والاستدعاء، أو البحث أو كل هذه الأشياء مجتمعة. ولأن التفاصيل بمثابة منتوجات ثقافية، فإنها تكون بالفعل محملة بالدلالة. ويضيف الكتاب دلالته الخاصة من خلال الطريقة التي ينتقي بها هذه التفاصيل. ولما كان الكاتب ينتقي تفاصيله كيفما اتفق، فإنه من السهل إظهار هذا الإجراء وكأنه برىء من أى قصد تسلطي، وبأنه سجل محايد لما يوجد واقعيا. واذا ما نحّينا أسماء الأعلام جانبًا، فإنه لايوجد شيء في هذه الفقرة الافتتاحية من رواية La Dolce vita لـ «باربارا. ل. جولد سميث يميزها منهجيًا عن أى من الأعمال التخييلية الواقعية:

في استوديو آندى وارُل Andy Warh-ol الجديد المسمى بـ «المصنع»، استندت فيفا بظهرها على حائط الجص الأملس الأبيض. شعرها القطني الأشقر المنفوش، لامع تحت اسبوتات الإضاءة الكهربائية، ووجهها الرهيف العظام، وبدنها المتهافت الهزيل، بقايا صور فوتوغرافية ذات مسحة صبيد جية في أحد معارض صور الممثلات في حقبة الثلاثينيات، ترتدى معطفًا إدوارديًا من القطيفة، وبلوزة مبطنة بيضاء، وبنطلونًا أسود فضفاضًا مسحوبًا عند القدمين. وسألت «فيفا» بول موريسي، المخرج المنفذ لـ «وارل»:

«هل أبدو على ما يرام؟»

ورد «بول» بلهجة فخيمة:

«مثل نجمة»

وكما أوضح «رومان جاكبسون»، فإن هذه التفاصيل تمثل بلاغيًا شكلاً من أشكال الكناية، أو المجاز المرسل، حيث تنوب صفة من صفات الشيء، عن الشيء نفسه، (الجزء الدال على الكل) ويتم استدعاء الاستوديو في هذه الفقرة عن طريق حائط الجص الأملس الأبيض، «وفيفا» بالملامح الرئيسية لمظهرها الفيزيقي ـ الشعر القطني المنفوش، ووجهها الرهيف العظام، وبدنها المتهافت الهزيل، فضلا عن عناصر الملبس الرئيسية: وهي مجموعة من التفاصيل من بين تفاصيل أخرى كثيرة يضمها الحدث الواقعي. والكتابة الواقعية لاتقنع بمجرد الانتقاء، وعادة ما يتم التركيز على التفاصيل المنتقاه، أو يتم نقض مألوفيتها عن طريق استعارة، أو تشبيه يوسع من مدى دلالتها الضمنية: ومن هنا يجيء «الشعر المنفوش، والمسحة الصبيدجية في الفقرة التي قمنا باقتباسها. وولف مغرم باللعب الاستعاري بالتفاصيل الكنائية، محدثًا ذلك الإحساس بالاكتشاف المثير، وباللاسألوفية الماثلة أمام عينيك، وهي الخصائص المميزة لكتابة «وولف»، وأحد المصادر الرئيسية لطاقتها الكوميدية الهائلة. ويصف «وولف» في الفقرة التالية حجرة أحد محررى الشئون المالية. في النيويورك هيرالد تريبيون كما بدت له لأول مرة:

يدا المكان مثل مخزن من مخازن الفحم في «جودويل»... كومه مختلطة من الحديد الخردة... حطام ونفايات في كل مكان... فاذا ما وقع نظرك على الكرسي الدوار لمدير الشئون المالية مثلا، فإنه يخيل إليك أن منصلة الكرسي الرئيسية سوف تنهار فجأة، حتى أنه في كل مرة يهم فيها المحرر بالنهوض، ينكفئ الكرسي على نفسه كما لو أن صدمة مفاجئة وجهت اليه من الجنب. وكانت أمعاء المبنى قد تركت عارية في أنشوطات أنبوبية وخطوط ـ مواسير الأسلاك الكهربائية، مواسير المياه، مواسير البخار، أنابيب الغاز التي تفوح برائحة كريهة عافية، نظام الإطفاء الأوتوماتيكي، تتدلى جميعها من السقف والجدران والأعمدة وتنخر فيها. وكانت هذه الفوضى الضاربة في المكان من القمة إلى القاع، مصبوغة جميعها بلون الطمى الصناعي، والرمادي، والرصاصي، والأخضر الكابي، والأحمر البغيض الذي لايصدق، هذا الخليط المزعج من الصبغ، والتوشي، الذي تصبغ به أرضيات ورش المعادن، والأدوات. وفي السقف، كانت صفوف محرقة من أضواء الفلورسنت، التي تحيل الجو أزرق مشعًا، بينما كانت اسبوتات الإضاءة العارية تلهب رؤوس قراء الجريدة، الذين لايتحركون قط.

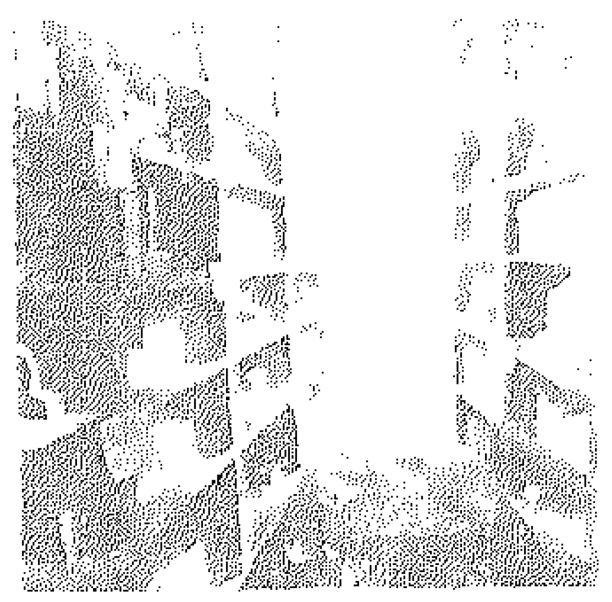
إنها نيكلزية في الطريقة التي تنسب فيها حيوية شيطانية إلى موضوعات غير حية. وربما شعرنا، كما هو الشأن في الغالب مع

ديكنز أن خطوة أخرى يخطوها «وولف» في هذا الاتجاه، سوف تنتزعه من نطاق الواقعية كلية، وتدخل به إلى عالم الفانتازيا بيد أنه لايعبر الحدود أبداً: لاحظ أن تشبيهاته والماعاته، مهما تكن درجة غلوها، قد استمدت جميعها من عالم الملاحظة الإمبيريقية شأنها شأن الأشياء التى تشير إليها، إنه كاتب «عارف» بشكل مذهل، يموج بمعرفة داخلية ومصطلحات تقنية، مضفياً حميمية وحيوية على الأشياء من حوله، ولايفوته شيء أبداً.

فإذا كان استخدام التفاصيل يمثل توسعاً طبيعياً للبعد التاريخى للقصة التخييلية الواقعية، فإن الوسائل الفنية الثلاث الأخرى أكثر تخييلا أو أدبية بشكل أوضح. إن البناء المشهدى يتلاعب بالاستمرارية التاريخية عن طريق نفس الفجوات التى يقوم بخلقها بين المشاهد. ويتبدى ذلك بوجه خاص، عندما ينحرف السرد عن الترتيب الكرونولوجى الصارم - وهو أحد الوسائل المفضلة لدى الوثائقية الجديدة.

يوم الخميس، حدق ويليامز، الجندى الفلوريدى المهذب، المكلف على جهاز «البيروسكوب» خلوداً من نوع ردىء. لقد رأى حقيقةً، شيوعياً ضخم الجثة، ضخامة الحياة نفسها، ويتمتع بحيوية هائلة مضاعفة. وهى التجربة التى لم يمر بها أى من رفاقه فى فصيلة الاستطلاع خلال هذه العملية. وكان الشيوعى يحدق إلى ويليامز خلف شجيرة لاتتجاوز المسافة بينها وبين ويليامز مساحة طاولة البنج بونج. كان الرجل يحدق فيه أسفل الماسورة الرمادية لبندقيته، وصاح ويليامز فى فزع «هووه»: ولكن، فلنبدأ من البداية. (من M لـ «جون ساك».

أما بناء المشهد، فيعتمد فى تأثيره على الأداة الثانية التى أوردها وولف: التقديم المكثف للحوار فى صيغة الكلام المباشر، وهو أحد الملامح التى كانت تغيب عن الكتابة الإخبارية التقليدية، ربما بسبب صعوبة أو استحالة عمل سجل حرفى بما كان يقال فى أية مناسبة من المناسبات الخاصة - باستثناء بعض المواقف الكلامية الصناعية المتخصصة (المحاكم والاجتماعات



الوثائقية الجديدة

البرلمانية، والمقابلات الشخصية). ولقد تغير الوضع بعد اختراع شرائط التسجيل، رغم أن «وولف» يلمح إلى قصورها عندما يقول بأن قوة التأثير التى أنجزها هو شخصياً فى هذا النوع من الإخبار والتى تبدت فى التقرير الذى قدمه عن الحفل الذى أقامة «ليونارد بيرنستينز» Leonard Bernsteins لـ «البلاك بانثرز» Black panthers فى «شياكة راديكالية» Radical chic، لقد تم إنجازها عبر أقدم الوسائل الممكنة وأكثرها تقليدية: لقد جئت إلى حفل «البرنستينز» بغرض واحد فقط ليس إلا، وهو الكتابة عن هذا الحفل. وعندما وصلت إلى هناك، كان معى كراسة وقلم جاف، وشرعت فى تدوين الملاحظات وسط حجرة الجلوس وفى قلب الحدث الموصوف «وربما كان إنجاز «وولف» الحقيقى، هو قوة أعصابه التى تجلت فى القيام بهذا العمل، دون أن توجه إليه الدعوة لحضور هذا الحفل. و«وولف» صريح تماماً فيما يتعلق بالوقاحة، والقسوة، والشجاعة أحياناً، التى يحتاجها الوثائقى الجديد (وهى الأشياء التى تتفق جميعها وصورة «ذى البشرة الحمراء»، الذى يتعين أن يكون مستعداً للتطفل حيث لايريده أحد، وأن يقوم بطرح الأسئلة الوقحة، لكى يعايش موضوعه لفترات طويلة، وربما مملة، وأن يتحمل الصد، والوعيد، وربما ما هو أسوأ من ذلك («هنترتومبسون» Hunter Thompson مثلاً الذى رافق الـ «الهلز انجلز» (ملائكة الجحيم) Hell's Angels لمدة ثمانية شهور لكى يكتب «ملائكة الجحيم»: قصة بطولية غريبة ورهيبة، والذى ضرب بسببها حتى شارف الموت جزاء له) لكى يتأكد، باختصار بأنه سوف يكون موجوداً عندما تأتى لحظة الكشف.

وربما كان الأمر الذى يفوق اختراع شريط التسجيل أهمية، هو التخلى الغريب عن الخصوصية الفردية التى تمثل ملمحاً من ملامح مجتمع الجماهير فى العصر الحديث: استعداد البشر المدهش فى شتى مناحى الحياة، لأن ينشر أدق تفاصيل حياتهم الخاصة، «أو تصور فوتوغرافياً، أو تعرض سينمائياً، أو تليفزيونياً)، رغم أن التجربة تثبت دائماً وبشكل مطرد، أن لذلك أثره المدمر على الذات. وبغير هذا الخضوع لمتطلبات وسائل الإعلام كانت مثل هذه التكشفات المدمرة مثل The General Goes zapping charlie cong للمراحل «نيكولاس تومالين»، أو «الاستوديو» The studio لـ «جون جريجورى دون»، أو «بيع الرئيس» The selling of the president لـ «جوماك جينيس»، تغدو مستحيلة. وتستخدم هذه النصوص الثلاثة جميعاً التكنيك الذى يسمح للأشخاص المحكى عنهم بإدانة أنفسهم بأنفسهم. إن الجنرال المسئول عن مدفعية «تومالين»، يراقب هجوماً بالنابالم على غابة فيتنامية من الباب المفتوح لمروحية محلقة:

«هاهاها» صرخ الجنرال، جميل، جميل «منتهى الدقة. اهبط دعنا نرى من بقى منهم على قيد الحياة. «كيف تعرف على وجه التأكيد أن قمامة الفيت كونج كانوا موجودين بهذا الشريط الذى قمت بإحراقه؟» «نحن لانعرف ذلك. لقد كان الدخان علامة. وهذا هو السبب فى أننا نقوم بالتخلص من الغابة كلها».

أما «الاستوديو» فتدور أساساً حول فيلم الثمانية عشر مليون دولار، «دكتور دوليتل» الذى قامت بإنتاجه شركة «فوكس» للقرن العشرين». وتصف الفقرة التى أوردها «وولف» «نزهة باهظة التكاليف لبعض أفراد طاقم التنفيذ والإنتاج جاءت لمشاهدة عرض خاص للفيلم فى «مينا بوليس» Minneapolis ويتضح من استجابة المتفرجين أن الفيلم لن يحقق الرقم المطلوب وهو ثمانية عشر مليون دولار. ويعلم العاملون بالاستوديو ومساعدوهم هذه الحقيقة، لكنهم يتحاشون الإفصاح عنها:

صعد «تد أشلى»، رئيس مجموعة أشلى للفنانين المشهورين Ashly Famous Art-

ists، وكيل أعمال «ركس هاريسون»، وربت على ظهر جاكوب:

«آرثر، إن لك لقطة هذا».

وانتظر جاكوب أن يقول أشلى شيئًا آخر، غير أن أشلى اكتفى بالتربيت على ظهره مرة ثانية، واتجه نحو «زانوك»، ليتحدث إليه. قال زانوك:

«ان ردود فعل الجمهور فاترة بعض الشيء»

وشق «تن مان، صاحب المسرح، وهو رجل قصير بدين، سوف تعرض «دكتور دوليتل» على أحد مسارحه عند افتتاحها في مينا بوليس، طريقه نحو «زانوك»:

«يجب أن تعرف يا ديك بأن عامًا قد انقضى، عاماً على الأقل».

وكرر زانوك «أعتقد أن استجابة الجمهور فاترة نوعاً ما».

ورد مان نعم. الأمر كذلك فعلا يا ديك، غير أن الأطفال هم الذين سوف يقبلون على هذا الفيلم. وليس معنا الكثير من الأطفال هذه الليلة».

بدا أن «مان» يبحث عن الكلمات المناسبة. أجاب:

عليك أن تعرف أن مشاهدى عرض الليلة ينتمون إلى جمهور «مينابوليس» المثقفين من رواد يوم الجمعة. وبدا أن «زانوك «لم يسمع شيئاً. قال:

«إن استجابتهم الليلة للفيلم ليست هى نفس إستجابتهم لـ «صوت الموسيقى»

ورد مان «وهذا هو رأيى. رأيى بالضبط».

ويذهب المقتطف المأخوذ عن «بيع الرئيس» بتكنيك الحوار الحرفي المحمل بسخرية غير منطوقة الى مداه. ويقدم «ماك جينيس» كل كلمة وإشارة من إشارات «ريتشارد نيكسون» بجسارة عظيمة (كان ذلك هو الفصل الأول، وكما يلاحظ «وولف»، فإن مخاطرة إملال القارئ كانت كبيرة) مسجلا خمسة من المشاهد على التوالى لاثنين من برامجه الإعلانية التليفزيونية السياسية أثناء الحملة الانتخابية عام ١٩٦٨، وكان لهذا أثره بطريقتين: فكرة سياسى على مستوى عال «يخاطب الأمة» وقد تم تغريبها وتعميتها عن طريق العرض التفصيلى لمقاربة «نيكسون» البراجماتية تماماً، والباردة والمحسوبة لمهمته. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإن قراءة نص كل خطبة بتنويعاتها خمس مرات، تجعلنا مضطرين للإقرار بخواء هذه اللغة وفقرها.

من هذه الأمثلة الثلاثة، يمكننا أن نستخلص نتيجة أخرى تتعلق بما تعلمه الوثائقيون الجدد بخصوص استخدام الحوار في القصة التخييلية الواقعية. ويميل الإخبار التقليدى، شأنه شأن التاريخ التقليدى، إلى حصر الكلام المباشر الذى يحمل معلومات مهمة (السلام فى عصرنا) أو الذى يتمتع بفاعلية بلاغية (الدم، العرق، الدموع) أو كل هذه الأشياء مجتمعة. ولقد كان الروائيون دائما يعلمون (وهذا ما فعله قبلهم كتّاب البالاد والدراما بالطبع) إن أكثر الحوارات ابتذالا يمكن، إذا ماتم تناولها بحذق، أن تكون ذات قوة تعبيرية مؤثرة بالنسبة للاتجاهات، والقيم المضمرة فى موقف من المواقف. إن التقرير الحى الذى قدمه «مايكل هر، Mi-chael Herr عن الحصار الذى تم عام ١٩٦٨ لـ «كيسان، Khesan» وهى إحدى القلاع القوية لقوات المارينز (أو بالأحرى إحدى القلاع الضعيفة، ذلك أن المارينز على ما يبدو لم يكونوا مهرة فى بناء التحصينات) على المرتفعات الفيتنامية، يستفيد بشكل هائل من أذن «هر» المرهفة للحوار، وهى الأذن التى تم تنغيمها من خلال القراءة المنتبهة لكل من «همنجواى»، و«ميللر». وتكشف النظرة الموضوعية، عن المحدودية العاطفية للغة الـ Grunts، وفحشها الرتيب، والتى يخلق «هر» من نخالتها ونخيرها العرضيين صورة مقنعة لأولئك المحاربين الجائرين المؤمنين بالخوارق التعساء، وعن هذا التناوب المخل فى حديثهم بتنويعاته عن الجماع بألفاظه الصريحة، والغائط الذى يمثل معادلا لغوياً لموقفهم اليائس: اقتل، أو تقتل.

وربما كانت الأداة الثالثة التى يستخدمها «وولف» (استخدامه لوجهة نظر الشخص الثالث، أو ما يدعوه «جيمس» فى مقالاته النقدية بـ «الوعى الممسوح») هى القاعدة الأساسية التى تقوم عليها دعوى الوثائقيين الجدد فى التجديد. أما بقية الأدوات الأخرى المستخدمة، فيمكن العثور عليها فى الكتابة اللاروائية التى سبقت الستينيات بوقت طويل، والتى كان يتكفل بها عادة راو بضمير الشخص الأول، هو المخبر نفسه. ويعد «أورول» أحد الأمثلة البارزة التى ترد إلى الذهن، برغم أن وضع «أناه» أكثر التباسا وغموضاً مما يبدو للوهلة الأولى. إن استخدام الوعى غير المباشر للشخص الثالث فى الكلام غير المباشر الحر، لم يكن مجهولا فى التسجيل التاريخى الرومانتيكى والسير الرومانتيكية (كارليل مثلا). أما ما يبدو جديداً فى الوثائقية الجديدة، فهو توسيعها لهذه الأداة بحيث تستوعب أحداثاً جارية ومعاصرة بهدف إبراز عمليات التفكير الداخلية للأحياء من البشر الذين تقتضيهم أوضاعهم أن يمقتوا أو ينكروا ما ينسب إليهم بهذه الطريقة. ويقدم هذا مثلا آخر حول الكيفية التى نجحت فيها الوثائقية الجديدة فى إبراز خصوصيات المجتمع المعاصر. وربما تكون الوثائقية الجديدة قد ازدهرت بشكل خاص فى أمريكا أكثر منها فى إنجلترا (يعتبر «توماليـن» هو الكاتب الإنجليزى الوحيد من بين أعضاء هذه المجموعة) ويرجع هذا لأن قوانين القذف الأمريكية أكثر تساهلا فى هذه الناحية من القوانين الإنجليزية. ويرى «وولف» أن للرواية الواقعية مستقبلا فقط فى «مناطق معينه من الحياة لم تزل الوثائقية غير قادرة على الولوج فيها بسهولة، وبالأخص لأسباب تتعلق بالأسرار الشخصية.

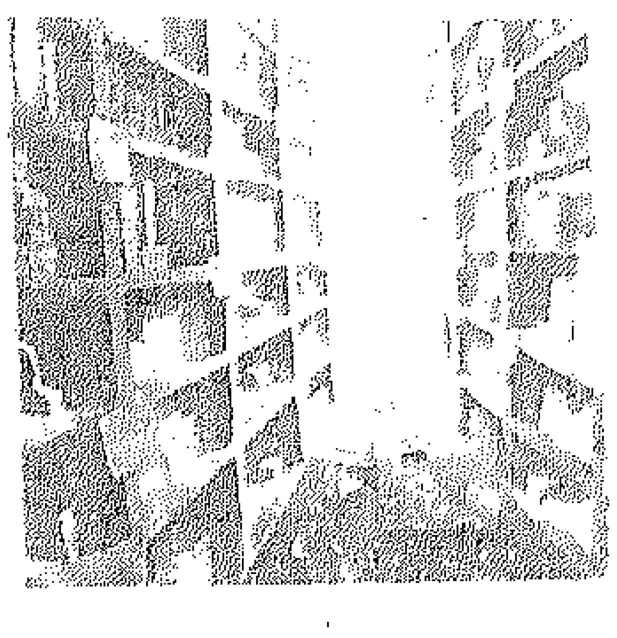
لقد دافع الوثائقيون الجدد عن تكنيك الوعي الممسرح باعتباره طريقة أكثر مباشرة وتأثيراً لتقديم الحقائق الصلبة التي يتم الحصول عليها في اللقاءات الشخصية للأفراد المعنيين، أو بوسائل البحث الأخرى. لقد تمكن ترومان كابوت من إعادة خلق الوقائع في رواية ببرود In Cold Blood كما عاشها المشاركون فيها، عن طريق اللقاء الشخصي التفصيلي الدقيق الذى تم بينه وبين القتلة والشهود. وكتب جون ساك في روايته بالطريقة نفسها. لقد اتهم توم وولف بأنه قام باختراع المقدمة الاستهلالية لـ شياكة راديكالية، والتي يتخيل فيها ليونارد

برنستين نفسه وهو يلقي خطبة ضد الحرب من فوق خشبة مسرح صالة موسيقية مكتظة يقاطعه أثناءها زنجي ينهض من بيانو ضخم لكي يبدي بعض ملاحظاته المريكة، غير أن وولف يقرر هذا برضا واضح أن كل تفصيلة من التفاصيل التي أبداها زنجية، قد تم استمدادها من كلمات برنستين نفسه كما سجلت في كتاب بعنوان العالم الخاص لـ ليونارد بيرنستين جروين the Private Worid of Leonard Bernestein كتبه صديقه جون جروين.

إن «شياكة راديكالية» تظهر مهارة توم ولف في تداول وجهة النظر في السرد. وبعد مشهد برنستين الذي قمنا بوصفه، يتبني وولف صوت ما يدعوه الراوي عند مقدمة المسرح لكي يبدأ القصة مباشرة.

تلك أشياء لطيفة جدًا. قطع الجبن الركفورد المكسوة بمسحوق الجوز. لذيذة جدًا، بارعة جدًا. إن الطريقة التي يغطي بها مسحوق الجوز على الطعم الكالح للجبن، هو ما يجعله لطيفًا، وبارعًا، وأتساءل، ما الذي يتناوله «البلاك بانثرز» هنا كمشهيات؟ هل يحب «البانثرز» قطع الجبن الركفورد المتبلة بمسحوق الجوز بهذه الطريقة... مثلا، هل سينتقل هذا «البلاك بانثر» الضخم الواقف هناك في الردهة، هذا الذي يصافح «فيليسيا برنستين» نفسها، والذي يرتدي معطفًا جلديًا أسود، ونظارات سوداء، هل سينتقل، وهو «البلاك بانثر» إلى التقاط قطع الجبن الركفور المتبلة في مسحوق الجوز من الصينية، من خادمة ترتدي اليونيفورم، ويدفع بها فجأة في حلقه، دون أن تفوته نبرة واحدة من صوت «فيليسيا» البارع الشبيه بصوت «ماري أستور»؛

إن صوت الراوي مزيج بارع من صوت «توم وولف» نفسه، وضيف غير معلوم للمخبر والمشارك. وتروى القصة برمتها كما لو أن «توم» يتصنت على أفكار الضيوف ثم يتلفظ بها، مضفيًا عليها أثناء ذلك، لمحة رقيقة من التقليد الساخر، والسخرية، التي تتوجه نحو الخارج بإزاء المشاهد، وإلى الداخل، نحو المستشعر والمحسوس ما الذي يرتديه المرء لمثل حفلات «البانثرز» هذه أو



الوثائقية الجديدة

«اليونج لوردز» أو «عمال الكروم»؟ ما الذي تلبسه امرأة؟ ومن الواضح أن المرء لايريد أن يلبس شيئًا مكلفًا بطريقة طائشة أو تنم عن التباهي مثل تلك التي تلبسها مجموعة الجيرارد بيبارت . Gerard pippart. ومن ناحية أخرى، لايريد المرء أن يصل إلى حد ارتداء الفانلات ذات الياقات العالية الضيقة، وجينز «الوست إنده» الواسع المخروطي، كما لو كان واحداً من «الفنكي»، وينتمي للجماهير. وبصراحة، فإن «جين فاندن هيوفل» ـ ها هي «جين» هناك في الردهة توزع ابتسامتها الشهيرة على الجميع، مضيقة عينيها حتى يغدوان إف/ ١٦ ـ إن «جين» بصراحة، تميل بشدة إلى مغالطات «الفنكي». و«جين» ابنة جولزشتين، أحد أثرياء الوطن، ترتدى إيزيماً أحمر مطوسا حول تنورة سويدية، من النوع الذى تبتاعه بنات الطبقة العاملة أيام السبت من بوتيكات لندن السوقية تماماً مثل بوتيك «باس ستوب» أو «بيبا»، حيث يبدو كل شيء أنيقاً برغم رخصه، وفجاجته، وضرورته . إن كرات الجبن الركفورد التى ورد ذكرها فى الفقرة الأولى المقتبسة، والتى تمت الإشارة إليها فى عدة نقاط تالية فى النص، تقدم مثالا جيداً حول الطريقة التى تعمل إحدى التفاصيل الواقعية بوصفها رمزاً، وذلك عن طريق التركيز عليها وتكرارها. وتعمل كرات الجبن كغذاء بوصفها مؤشراً لطراز الحياة الثرية فى «بارك أفينيو» Park Avenue ويرمز عدم ملاءمتها كغذاء لـ«البانثرز» السود، إلى التناقضات الاجتماعية المتضمنة فى هذه المناسبة. غير أن المسألة لاتقف عند هذا الحد. إن هذه التناقضات تمثل فى الحقيقة الفتنة الخاصة بحفلات السمر: إن «البانثرز» يتآخون مع نقائضهم الاجتماعيين، معززين متعتهم الخاصة، إذا جاز القول، بتعريضهم عمداً للمخاطرة.

يا إلهي: أي طوفان من الأفكار المحرمة يطوف برأس المرء. وهو يقرأ وقائع «شياكة راديكالية» هذه.... بيد أنها لذيذة. ويبدو الأمر لو أن أطرافنا العصبية قد وضعت في حالة من التأهب القصوى بحيث يمكن أن نميز أدق ظلال المكانة الاجتماعية وأكثرها حميمية. ويمكنك أن تنكر ذلك إذا شئت. ومع ذلك، فإن هذا الطوفان يغرق كل روح هنا. إنها مسألة التناقضات الرائعة من كل الجوانب. إنها أشبه ما تكون بالرعشة اللذيذة التى تعتريك وأنت تحاول ضم شعبتى مغناطيس إلى بعضهما قسراً: هم، ونحن.

«لذيذة» هذه هى إحدى الكلمات المفاتيح فى «شياكة راديكالية» والتى تتكرر مرة بعد أخرى. هى تعود بنا مرة ثانية إلى كرات الريكفورد اللذيذة: إن الطريقة التى يغطى بها مسحوق الجوز على الطعم الكالح للجبن، هى ما يجعله لطيفاً وبارعاً «إن المجاورة المصطنعة بين مذاق كرة الجبن ونسيجها المتقابلين، والتى تم وضعها فى مستهل القصة، هى التى تتجاوب من ثم وترهص بالمجاورة التى تتم بين القيم المتعارضة، وأنماط الحياة المتضمنة فى الحفل.

إن الكتابة التى تقدمها «الوثائقية الجديدة» تباعد الخط الفاصل بين ما هو أدب، وماليس بأدب. وتكمن هنا مشكلات التمييز التى قمت بمناقشتها فى كتابى «صيغ الكتابة الحداثية». وطبقاً للنظرية التى قمت باقتراحها فى هذا الكتاب، فإن أى ريبورتاج يمكن أن يستحق أو يكتسب مكانة أدبية، إذا ما استجاب بشكل مرض لعملية القراءة وكأنها عمل تخييلي، ودعاوى «وولف» فى «الوثائقية الجديدة» تتعارض بشكل متقاطع مع هذه النظرة يقول «وولف»:

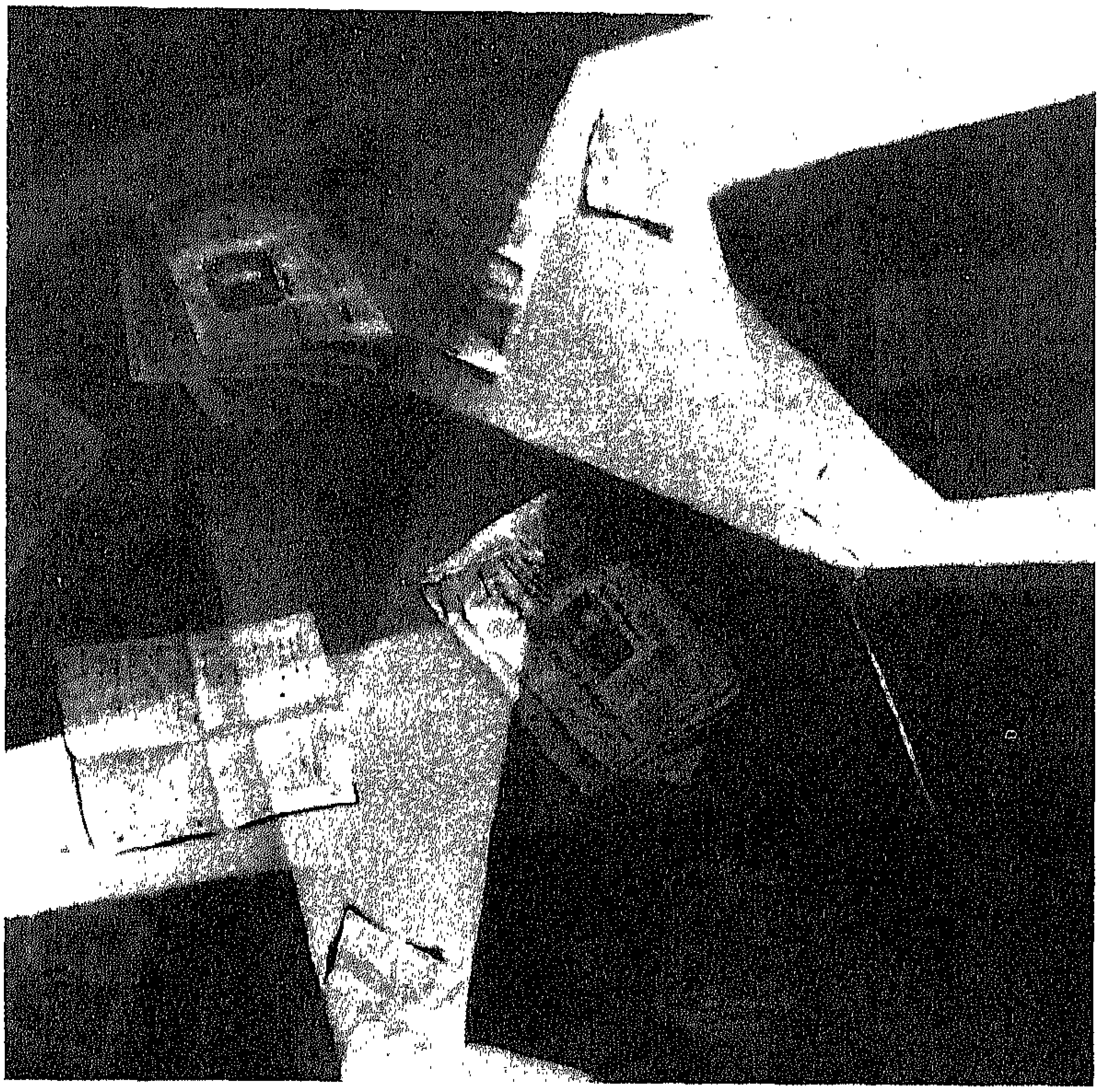
إنه شكل لايشبه الرواية تماماً. إنه يستخدم الأدوات التى تصادف أن نشأت مع الرواية، ويقوم بمزجها مع أى من الأدوات الأخرى المعروفة للنثر. ويتمتع هذا الشكل على طول الخط، بغض النظر عن مسائل التكنيك، بميزة واضحة إلى حد بعيد، وغالباً ما نغفل فاعليتها، وهى معرفة القارئ بأن «كل هذا حدث حقيقة، لقد تم محو أى تتصل

أو إنكار. لقد تلاشت الشاشة. والكاتب أقرب ما يكون إلى تحقيق المشاركة المطلقة مع القارئ، وهو الأمر الذى ظل «هنرى جيمس» و«جيمس جويس» يحلمان بإنجازه، والذى لم يتمكنا من إنجازه قط.

والزعم بأن «وولف» وزملاءه الوثائقيين قد نجحوا حيث فشل كل من «جيمس وجويس»، زعم مغالى فيه بشكل لايستحق المناقشة الجادة. والسؤال الأهم هو: الى أى مدى يعتمد تقديرنا الأدبى لهذا النوع من الكتابة على الاعتقاد بأن «كل هذا حدث حقيقة». وعندما أقرأ عبارة، **جان فاندن هيوفل** «توزع ابتسامتها على الجميع»، والتى تضيق بسببها عيناها حتى تغدوان «اف/ ١٦»، فهل لى أن أصدق بأن هذا وصف حقيقى تماما، أو حتى تقريبى بحيث أشعر بقوته الكوميدية؟ هل كانت الطاقة الرمزية لكرات الجبن الركفورد لتتأثر إذا ما تأكد لى عن طريق شاهد موثوق به أن هذا النوع من الجبن لم يتم تقديمه قط فى حفل «برنستين»؟ لا أظن ذلك. وبالطبع، وعلى قدر ما نثق فى إمكانية الاعتماد على «وولف» كمخبر صحفى، فإن «شياكة راديكالية»، تمتلك أهمية وقيمة على مستوى المعلومات، أو ما تكشف عنه من أسرار وتفاصيل شخصية، ونكون مخادعين إذا ما تظاهرنا بأن ذلك لايشكل جزءاً مهما من المتعة التى نستمدها منها. بيد أن ذلك لايشكل أساساً جوهرياً لقيمتها الأدبية، التى أعتقد أنها كبيرة جداً. ويمكن تحليلها تماماً بالطريقة نفسها التى تحلل بها عملا من أعمال التخييل الواقعى. والأمر المهم، هو أن نقرأ «شياكة راديكالية»، كما لو أنها أحد النصوص التخييلية دون أن نحطم تماسكها، أو نجعل أياً من مكوناتها يبدو وكأنه نتوء زائداً لا لزوم له.

ولانعنى أن «وولف» وزملاءه لم تكن بهم حاجة لتجشم عناء توثيق حقائقهم. إن هذا هو نظامهم، والقاعدة الرئيسية للشكل الذى وقع عليه اختيارهم، والذى يمكن لهم أن يتلاشوا بدونه أو يضلوا. ويغدو من المفهوم تماماً، استياء «وولف» الشديد من الإيحاء بأنه وزملاءه الوثائقيين الجدد كانوا يلفقون قصصهم («كان هذا على وجه الدقة هو رد الفعل الذى كان يمكن أن يتبناه عدد لاحصر له من الصحفيين ومثقفى الأدب... فى الوقت الذى كانت تستجمع فيه الوثائقية الجديدة قوة دفعها «إن أولاد الزنا يقومون بتلفيق الحقائق!») وهذا، يعتبر بشكل من الأشكال، أجمل ثناء يمكن أن يوجهه إنسان إلى الوثائقيين الجدد: اعتراف ضمنى بأن عملهم (أو بعضه) ينتمى إلى محيط الأدب ■

ترجمة: السيد امام



نحو تأسيس للمصطلح الأدبى

فلم يعد الاهتمام بالدراسات اللغوية قاصراً على اللغويين فحسب، ذلك أن مدخل فهم أى نص علمى كان أم أدبى لابد وأن يبدأ من خلال فهم الألفاظ والمصطلحات تمهيداً لتحليلها فى سياقها لاستجلاء معانيها. وفى مجال تحليل النصوص، لم تعد الكلمة هى نقطة الانطلاق الأولى، فالكلمة فى حد ذاتها تحتوى فى أغلب الأحيان، على أكثر من وحدة دلالية يتعين إدراك مهمتها الوظيفية للوقوف على دورها فى تكوين معنى الكلمة، وبالتالى فى فهم المعنى الكلى للنص. وتصاعد الاهتمام بدراسة آليات اللغة، وما تخلقه تفاعلات وحداتها الصوتية والدلالية والإشارية من معانى هو دليل على رغبة فى الوصول إلى حالة من الفهم الكامل. وبما أن اللغة كائن حى آخذ فى النمو، شأنه فى ذلك شأن كافة العلوم الأخرى، لذا تطالعنا الدراسات الحديثة كل يوم بالعديد من المصطلحات والمفاهيم التى تتناول مختلف الظواهر اللغوية، تحللها وتبحث مدى تأثيرها على سياق النص. وإذا كان لعالم اللغويات السويسرى الأصل فردينان دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) الفضل الأكبر فى إحداث ثورة فى فلسفة اللغة من خلال مؤلفه «محاضرات فى علم اللغة العام» الصادر عام ١٩١٦ حينما بدأ يتحدث عن العلاقة الوظيفية للعناصر المكونة للنص، إلا أن تلك المرحلة كانت مجرد بدايات، لم تتكشف أبعادها فى حينها وإنما كان لها عظيم الأثر فى إعطاء انطلاقة جديدة للدراسات اللغوية ارتكزت عليها فيما بعد المدرسة البنيوية بصفة خاصة فى تحليلها للنصوص. وجميع الدراسات الحديثة، وإن خرجت فى الاصل من عباءة سوسير إلا أنها تجاوزته وانطلقت من بعده انطلاقة كبيرة، مخلفة لنا مشكلة حقيقية تتمثل فى

كيفية المتابعة والملاحقة. ولعله غير خافٍ علينا أن أغلب المطروح على الساحة الثقافية حالياً من مفاهيم تجاوزها الغرب بالفعل منذ زمن وطرح ويطرح غيرها. وطالما ظل الشرق متلقياً أكثر منه مبدعاً، فعليه المتابعة.

والحقيقة أن حركة ترجمة الدراسات اللغوية قد راجت في الآونة الأخيرة لاسيما في المشرق والمغرب العربي، وهو جهد لاشك يستحق كل الثناء نظراً لصعوبة المواضيع المتناولة. غير أن ما يؤخذ على أكثر تلك الترجمات هو عدم استخدام اللغة العربية «القياسية» (إذا جاز التعبير) في الكتابة، بمعنى أن المترجم يلجأ في أحيان كثيرة لاستخدام مصطلحات ترتبط سواء باللهجة أو بالأساليب التعبيرية المحلية مما يضيف لصعوبة النص صعوبة جديدة. كما أن أكثر التراكيب اللغوية المستخدمة في المغرب العربي على وجه التحديد يغلب عليها التأثر الشديد بتراكيب اللغة المنقول منها، مما يعوق التدفق للغة وسلاستها، فيقع على القارئ العبء الأكبر في فهم مستوى اللغة وتراكيبها والمعنى المنقول من خلالها. ومع ذلك يبقى لتلك الترجمات الفضل في إثراء الحركة الدراسية والنقدية بالعديد من المفاهيم لاسيما وأن الصعوبة الشديدة التي تميز لغة النحاة الغربيين تحبط في كثير من الأحيان عزيمة من يقترب من هذا المجال.

أما في مصر، فبخلاف بعض المعاجم التي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر معجم **مجدي وهبة** ثم معجم المصطلحات الأدبية الحديثة للدكتور **محمد عناني**، وبعض ترجمات **زكريا إبراهيم** و**جابر عصفور** وغيرهم، فمن الملاحظ أن الحركة النقدية المصرية مستخدمة للمصطلحات اللغوية الحديثة أكثر منها موضحة لها. وهناك فارق بين استخدام المصطلح بغض النظر عن مدى استيعاب القارئ له، وبناء تحليل على مفهومه غير الواضح أساساً، وبين توضيح المفهوم بداية ثم استخدامه. مع الأخذ في الاعتبار قضية عدم توحيد المصطلحات بين المستخدمين لها والتي تحتاج في حد ذاتها إلى وقفة. فلاشك أن ترسيخ المصطلح من حيث معناه واستخداماته هو البداية الصحيحة للنهوض بالحركة النقدية.

ومن الملاحظ أن أغلب الدراسات النقدية ترتكز على مفاهيم مستمدة من الثقافة الأنجلو سكسونية. أما علماء اللغة والنحاة والنقاد الفرنسيون (بخلاف بارت الأشهر بالطبع) فلم تأخذ دراساتهم بعد مكانتها على الساحة المصرية، وإن كنا لا ننفي بالطبع أنفسنا كدارسين للغة الفرنسية من هذا التقصير. والحقيقة أن الهدف من ترجمة تلك المصطلحات المستقاة من بعض المعاجم اللغوية الفرنسية المتخصصة، هو عرض فكر آخر، ووجهة نظر أخرى للمفاهيم المطروحة على الساحة الثقافية، يتأكد من خلالها أحيانا بعض ما كتب، وتضيف وتعدّل في أحيان أخرى. ولن يتم التركيز على المصطلحات المتداولة فحسب وإنما سيكون للمصطلحات غير المتداولة نصيبها كذلك تمهيداً لاستخدامها في مجال الدراسات النقدية. ولسنا ندعي أن التعبيرات المستخدمة لترجمة تلك المصطلحات هي الأفضل، فالهدف الأول من ترجمتها هو توصيل المعنى. أما ترسيخ المصطلح فيقع على عاتق الجميع لاسيما علماء اللغة العربية، ليضعوا لنا تلك المعاني في قالبها اللغوي الصحيح، فتتحقق بذلك الفائدة. وإننا لانستبعد أخيراً أن يكون لبعض تلك المصطلحات مرجعيتها وأصلها في اللغة العربية، فيتأكد بذلك أصالة فكر النحاة العرب في مجال الدراسات اللغوية.

علم الإشارات والعلامات Sémiologie

يختص علم الإشارات والعلامات عند سوسير بدراسة كافة النظم الإشارية الموجودة في الحياة الاجتماعية سواء من خلال اللغة أو من خلال العلامات الإرشادية برية كانت أم بحرية. كما يبحث أيضا في العادات والتقاليد.

ومن هذا المنطلق، يقع مجال اللغويات في نطاق دراسة هذا العلم. ولكن سوسير أبرز ما في هذا القول من تناقض. فمن المفترض بالفعل أن تتم دراسة الإشارات والعلامات من خلال اللغة، ولكن هذا يعني أنه في حالة عدم ارتباط دراسة أي علامة إشارية بدراسة علمية عن تلك الإشارة من الناحية اللغوي فلن نستطيع تحديد ما ينتمي بدقة للإشارة محل الدراسة، وما ينتمي للمجال اللغوي. ويرى بارت أن «هناك امتزاج بين كافة الأنظمة الخاصة بالرموز واللغة». ولكن إذا أخذنا في الاعتبار ضرورة الاستفادة من اللغة في دراسة الرموز والإشارات، والافتقار النسبي للنظم الإشارية الواقعة خارج نطاق اللغة، فيجدر بنا اعتبار علم الإشارات والعلامات فرع من فروع الدراسات اللغوية وليس العكس.

أما هيلمسلاف، فيعرف علم الإشارات والعلامات بأنه لغة طبيعية أي غير علمية، أي أنه يقابلها بلغة الفيزياء أو الرياضة أو علم النباتات على سبيل المثال.

علم الرموز والعلامات Sémiotique

نستطيع أن نتبين عدم وجود حدود فاصلة بين علم الإشارات وعلم الرموز. إذ يعتبر بعض علماء اللغة المنتمين للثقافة الأمريكية أن المصطلحين مترادفان. أما بارت فيعرف علم الرموز بأنه يقوم على دراسة العلامات الخاصة، كاستخدام الملابس على سبيل المثال، أما علم الاشارات فهو أعم وأشمل، إذ يضم كافة الرموز. ويرى بعض علماء الرموز المحدثين أن هذا العلم يختص بكافة الممارسات ذات الدلالة في الحياة الاجتماعية. والفارق بينه وبين علم الإشارات هو أن علم الرموز لايبدي اللغة على الإشارة أو العكس عند وضع نظرية عامة للدلالات، وهي النظرية التي يعتبرها جريماس بنية تقوم على اللغة الطبيعية، أي غير العلمية، أو على النظم الرمزية الحاملة للمفاهيم، بغية الوصول إلى معرفة علمية للأنماط الدلالية. ولاتقوم تلك النظرية على الواقع كما هو، وإنما على المفاهيم التي يستخدمها الباحث في تناوله لذلك الواقع. ذلك أن «علم الإشارات لايأخذ في اعتباره طبيعة المصطلحات محل الدراسة».

أما كريستيفا، فتنطلق من معرفة التاريخ السابق على علم الرموز، فتحلل الوحدات الدلالية من خلال التفكيك النقدي للمعنى، حتى تصل إلى حيث تتجمع بذور ما سوف يعطي المدلول في حالة وجود لغة.

علم الدلالة Semantique

١ - «علم الدلالة هو العلم الذي يدرس القوانين العقلية التي تحكم اللغة، فتتحكم في تحوّل المعنى، واختيار العبارات الجديدة، وميلاد وموت بعض التعبيرات». هذا هو التعريف التاريخي للفظ كما حدده لأول مرة بريال. وباعتبار أن هذا العلم يختص بتاريخ معنى الكلمات، يكون علم الدلالة على هذا النحو زمني تاريخي.

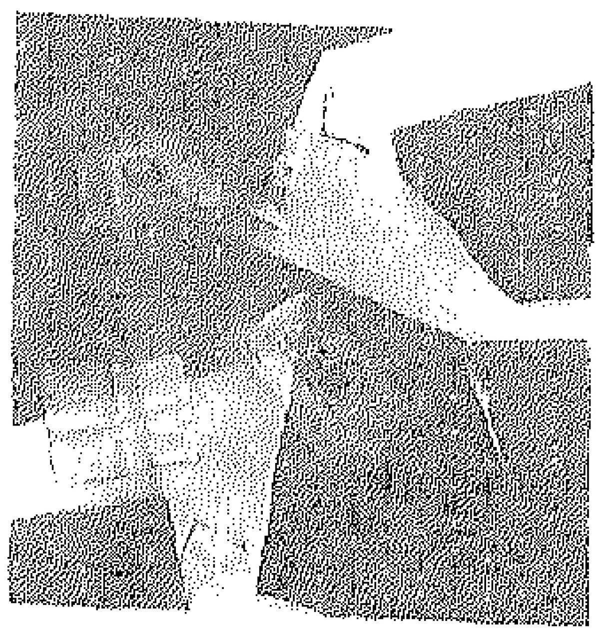
٢ - ولكن، علم الدلالة هو أيضا دراسة راهنة لمعنى الكلمات أو الجمل. فبعض المختصين فى علم الدلالة يعتقدون فى ضرورة فهم الوحدات المشفرة (أى الكلمات) أولا، من أجل الوصول بعد هذا لمعنى الوحدات غير المشفرة أى الجمل. بينما يعتقد آخرون على العكس من هذا أن الوحدات الحقيقية التى يتم من خلالها التخاطب هى الجمل، ويتعين الوصول من خلالها مباشرة. ففى حين تنطلق الفئة الأولى من مبدأ أن المحتوى العام للجملة مشروط بمعنى الكلمات المكونة لها وكذلك بتركيبتها النحوية، وبالتالى يكون هذا العلم هو علم دلالة الكلمات، تعتبر الفئة الثانية أن المحتوى العام للجملة لايعادل مطلقاً مجموع معانى الكلمات المكونة لها، (والدليل على هذا ان جملة «بعض القط الكلب وبعض الكلب القط» تتضمن نفس الكلمات ولكنها لاتدل على ذات المعنى) وإنما يتولد المعنى من ترتيب ورود الكلمات فى الجملة، بحيث يتقاطع المعنى على مستوى الكلمة فتتكون دلالة الجملة.

وقد شهد هذا التصور الذى لاينطوى على تعارض فى حقيقة الأمر ما ينطوى على نوع من التكامل، تطوراً فى الآونة الأخيرة، نذكر أهم ما جاء به:

- علم الدلالة البنيوية، ويقوم على افتراض وجود علاقة مماثلة بين مكونات نظامين مختلفين على صعيدى اللغة (صعيد التعبير وصعيد المحتوى). والبنية الدلالية هى تجسيد للعالم الدلالى من خلال وحدات دلالية صغرى أو Séme تعادل الخصائص المميزة للمستوى التعبيرى»(جريماس ١٩٦٦)

وهى تبين من خلال مزج عدد محدود من الوحدات الدلالية الصغرى لامحدودية الوحدات الدلالية الأوسع، بالإضافة إلى محتوى الكلمات. ويعتمد «تحليل الوحدات الصغرى» (Analyse Sémique) على تفكيك المعنى إلى أقل وحدات للمحتوى كما يتم تفكيك الشكل لأقل وحدات خاصة بالتعبير.

- وتعد نظرية كاتز وفودور وسيلة للوصول لمعنى القول. وهى نظرية تندرج فى إطار النحو التوليدى، وتأخذ على عاتقها مهمة توضيح القواعد العامة للتفسير الدلالى وتفترض وجود «قواعد نحوية» (فنظرية كاتز



تأسيس للمصطلح

وفودور تنطلق من النحو التوليدى غير الدلالى لشومسكى، وتكمله) كما أنها تضع تصوراً لـ «قاموس»، وكذلك «بعض قواعد الإسقاط».

أما القاموس، فيبين الفئات النحوية والدلالية والتباين الدلالى بين الوحدات البنيوية الصغرى Morphéme فى اللغة. بينما تضمن «قواعد الإسقاط» توافق البيانات النحوية والدلالية، أى أنها تقيم مدى امكانية المزج الدلالى، آخذة فى الاعتبار القواعد التى وضعها القاموس بشأن توافق أو عدم توافق كل من فروع محتوى الوحدات البنيوية الصغرى مع البنية النحوية التى يقع بداخلها

- وتتفق المدرسة الروسية مع المدرسة الأمريكية فى معارضة تصور شومسكى بشأن بناء قواعد نحوية توليدية على أساس دلالى. والافتراض الذى ينطلق منه كل من ميلكوك وزولكوفسكى هو أن اللغة عبارة عن «آلية تترجم المعنى فى صورة نص» والسؤال الذى يطرحاه يتمثل فى معرفة «كيفية التعبير عن معنى من المعانى من خلال لغة ما».

٣ - ويعد علم الدلالة التوليدى وعلم الدلالة التفسيرى مجرد محاولات لحل المشاكل التى نجمت عن نموذج شومسكى التوليدى بشأن دور المكونات الدلالية. وفى ظل هذه النماذج، تنفصل التراكيب النحوية عن الدلالة. وتبدو البنية العميقة ذات طبيعة تركيبية نحوية غير أن التفسير الدلالى يظل ممكناً عند هذا المستوى.

الوحدة الدلالية الصغرى Séme

الوحدة الدلالية الصغرى، هى التى لايمكن أن تتحقق خارج إطار الوحدة الدلالية التى تفرقها أى الـ Séméme وتستخدم هذه الوحدة الدلالية الصغرى فى التحليل الدلالى، الذى يختص بالمحتوى، أو بجوهر المحتوى طبقاً لتعبير جيلمسلاف. ويتم فصل تلك الوحدة من خلال مقارنة مدلول مجموعة ألفاظ، يجمع بينها قاسم دلالى مشترك، أى أنها تنتمى لمجموعة معجمية مصغرة. ومن خلال هذا التحليل، تكون الوحدة الدلالية الصغرى هى العنصر الذى يتم من خلاله التمييز بين دلالة لفظين تلك المجموعة. فعلى سبيل المثال، يجتمع الحرفان B - P على أنهما يصدران عن مقدمة الفم، ولكن هناك بعض الخصائص الأخرى التى تميز الواحد عن الاخر، مثل منطوق/ مهموس. أيضاً بين «مهرة»، و«فرس» دلالة مشتركة تميزهم عن كلمات أخرى فى مجموعة ألفاظ مشابهة. ولكن يبقى بينهم بعض الفروق مثل ذكر/ أنثى.

السمة الصوتية Phéme

وهى كلمة تستخدم أحيانا كمعادل مميز للسمة الصوتية (Phonique).

الوحدة الدلالية المجردة (المدلول) Séméme

استخدم جريماس وبوتيه هذا اللفظ لبيان المحتوى الدلالى للوحدة الدلالية. فالمحتوى الدلالى لكلمة «مقعد» هو:

للجلوس، له أرجل، بدون مساند الخ...

وتحتوى الوحدة الدلالية المجردة على وحدات دلالية صغرى دائمة، يسميها جريماس «نواة دلالية للجملة»، وكذلك على بدائل متغيرة يسميها «وحدات دلالية سياقية».

الوحدة اللغوية الصغرى Monéme

طبقا لتعريف مارتينيه، يُعد «المونيم» أصغر وحدة حاملة للمعنى فى الجملة، ويمكن بالتالى أن يختارها المتحدث ليتحقق المحتوى المطلوب. ونستطيع كذلك تعريف «المونيم» على أنه أصغر إشارة. فجملة «أنا ذاهب إلى الحديقة» تتكون من أربع وحدات لغوية: أنا - ذاهب - إلى - الحديقة.

يوجد نوعان من الوحدات اللغوية الصغرى: فهناك وحدات جذرية Lexéme غير محدودة (مثل كلمة حديقة)، ووحدات بنيوية Morphéme محدودة (مثل علامات التذكير أو التأنيث، حروف الجر الخ...). وقد

يجتمع النوعان معًا فى كلمة واحدة مثل: «تذهب» التى تتكون من - تـ - أو المونيم الدال على التـأنيث، و- ذهب - الوحـدة الجذرية التى تحتوى على المعنى.

الوحدة البنيوية الصغرى Morphéme

طبقا للمفهوم اللغوى الأمريكى، يعد المورفيم هو الإشارة الصغرى، أو أصغر شكل لغـوى حـامل للدلالة. وهو يماثل تعـريف مارتينيه للمونيم.

وقد تكون طبيعة المورفيم بنيوية نحوية، إذا انتمى لمجموعة مغلقة، مثل علامات تصريف الأفعال. وقد يكون معجمياً إذا انتمى لمجموعة مفتوحة، وكان حاملا للمعنى، مثل كلمة «منزل». وهو أحياناً يعادل كلمة، كما فى حـالة «منزل»، أو يحـتـاج بالضـرورة للارتباط بكلمة كى يتحقق المعنى مثل «است» فى «استكبر» و«استنكر».

الوحدة الصوتية الصغرى Phonéme

أصغر وحدة صوتية، وهى غير حاملة لأى معنى، وإنما من خلال امـتـزاجـهـا بوحدات أخرى تبدأ فى تكوين بعض الدوال والتمييز فيما بينهم. مثال: الذى يميز بين «فى» و«فم» هو الوحدات الصوتية «ى» و «م» بينما يشتركان فى الوحدة الصوتية «ف». ولكل لغة عدد محدود من الوحدات الصوتية (التى قد تفوق الحروف المدونة عددا، ففى اللغة الفرنسية يوجد حوالى ٣٦ وحدة صوتية عدد الحروف الكتابية أقل).

الوحدة الجذرية Lexéme

وحدة معجمية، حاملة للمعنى، لها بعدان: شكل ومحتوى. وهى أصغر إشارة غير نحوية. مثال: منزل - جميل. وتتميز هذه الوحدات بأنها غير محدودة العدد، مقابل الوحدات البنيوية المحدودة.

دلالة لفظية Sémantéme

١ - فى مفهوم فاندريز، وعلى صعيد التعبير، تعادل الدلالة اللفظية وضع «الكلمة الكاملة»، أو الجزء المعجمى بالكلمة، أى حامل المعنى.

٢ - وطبقا لبـالى، وعلى صـعـيـد المحتوى، فإن الدلالة اللفظية هى قيمة الجزء المعجمى بالكلمة، أو وحدة المحتوى المقابلة لجذر الكلمة والوحدة الجذرية.

(ملاحظة: تخلى معظم اللغويين اليوم عن هذه التعريفات للدلالة اللفظية.)

٣ - أما بوتييه، فيقول إنه على صعيد المحتوى، تعد الدلالة اللفظية هى مجموعة وحدات دلالية مجردة، مكونة فقط من وحدات دلالية نوعية صغرى. فأما الوحدات الدلالية المجردة، فهى مجموع الوحدات الدلالية الصغرى المكونة للوحدات الجذرية. وأما الوحدات الدلالية النوعية الصغرى، فهى الملامح الدلالية الصغرى التى تتيح لنا التمييز بين «كمثرى، مشمش، خوخ».

التناص Intertextualité

فى بداية العشرينيات ذاع مفهوم التناص مع باختين، وارتكز فى ذلك الحين على التحليل اللغوى للخطاب، ثم عاد وانتشر مجدداً فى فرنسا مع ج كريستيفا. ويردنا هذا المفهوم الذى راج مع البنيوية الفرنسية فى الستينيات إلى إشكالية «التعددية الخطابية، وتعددية الأصوات» طبقـا لمصطلحات تودوروف.

وقد كان تصور ج. كريستيفا لتلك النظرية فى بدايتها تصور طليعى. فقد اعتبرت النص مادة سيميائية متغيرة الشكل أقرب ماتكون لعملية إنتاجية ذات مستويين: مستوى ظاهر من ناحية، وبنية داخلية عميقة من ناحية أخرى. وتتمثل تلك الإنتاجية مجازاً كفضاء تخترقه عبارات متعددة المعانى بحيث يصعب تحديد دلالاتها بدقة. ومن هنا بدأت إشكالية تحديد تعريف لهذا المنتج المتمثل فى النص المتولد ذاتياً، حينما يمثل مجال تلتقى فيه وتتداخل مختلف النظم ذات الدلالة، كما قالت كريستيفا عام ١٩٦٨.

ولعل من الطبيعى أن يحتفظ كل نص بعلاقات تضمينية مع النص الداخلى، ولكن هذا الأمر أوقع رولان بارت فى مأزق. ففى كتابه s/z الصادر عام ١٩٧٠، وضع افتراضاً حدسيا مؤداه أن ما يحكم التداخل النصى هو لا محدودية تكراره، أى أنه يمتد امتداداً غير محدود لن تجدى معه بالضرورة أى محاولة لاكتشاف سبيل للخروج منه أو لفصله معرفياً، لأنه يرد بلا نهاية لكل ما قرئ أو كتب من قبل. وهذا تصور قاصر للتناص، لأنه وإن تناول الإشكاليات الأكثر تعقيدا إلا أنه لا يوضحها، لا سيما من خلال منظور الحوارية الكرنفالية «لباختين» الذى يرتكز على البديهية الحسية للإشارة بما فيها من فطرية، أو على أنماط انفعالية متعلقة «بمتعة النص».

وتجدر الإشارة من ناحية أخرى، إلى أن التداخل النصى يستمد وجوده من خلال تمثله سواء على المستوى الظاهر أو على المستوى العميق الذى تتصاعد من داخله الأبنية حتى تظهر على السطح فى صورةنص. ولن يستطيع دراسته والتحقق من المبادئ التى يقوم عليها إلا فى ظل وجود نص منطقى.

وترفض اليوم الدراسات الحديثة استخدام مفهوم التداخل النصى بهذا المعنى غير المحدد من حيث إنه نصية توسعية لا متناهية يتولد عنها علاقات عدة متشابكة. فمن فرط حرصهم على استجلاء الأثر الذى تخلفه قراءة مثل هذه النصوص، يلجأ أغلب الباحثين من خلال معرفتهم بالنص، إلى دراسة التداخل النصى لتبين نقاط اتصاله بالنص الأصلى من عدمها وهم يأخذون بالضرورة فى الاعتبار النظام النحوى والصرفى للنص المتداخل. ومن هنا يتأكد أن الأساليب المنهجية المستخدمة هى أساليب عقلانية نظرية افتراضية غير بديهية تعتمد على معرفة ذاتية داخلية، وتطبق على مجمل الخطاب الذى يتعدى التداخل النصى. ويرى ريفاتير أن تلك النظريات التى تفترض وجود بنية ما تربط بين النصوص، ويتحقق من خلالها التناص تخالف بالضرورة التعريفات التى استلهمت من أعمال بارت. من ناحية أخرى، قام مفهوم النص الداخلى لدى جينيت عام ١٩٨٢ على فكرة التعالى النصى فى إطار بنائية مفتوحة.

وثمة بعد آخر فى اشكالية التناص يطرح من منظور سيميائى بنائى لايزال يحمل بذور فكر سوسير وجيلمسلاف، يقوم على فك الشفرات بين المرسل والمتلقى كما قال جريماس عام ١٩٧٠، ويعتمد على فك شفرات النص من خلال المكونات التعبيرية والأسلوبية للتداخل النصى. ويتم هذا أولا انطلاقًا من نقطة اللادلالية، ثم تبدأ مرحلة إضفاء دلالة على القيم التى يفترض وجودها فى سياق النص. فإذا نظرنا للنص المتداخل

من الناحية الصرفية تمثل لنا فى صورة سياق نصى مجازى أو كما يقول بيك، فى صورة عناصر غير متجانسة ليس من حيث اللغة التعبيرية، وإنما سيميائياً، من حيث ثنائية و تعددية مستوياتها داخل النص، أى طبقا للوظيفة التى يقوم بها على مستويات تمثيلية مختلفة حسب ثقافة المتلقى. ولعله من المفيد دراسة دور الفروق الثقافية والاجتماعية للإنسان فى عملية الفقدان المعرفى، ومقارنة المعرفة الحدسية بالمعرفة الشائعة المشتركة. ونستطيع إذن تبين أن ثمة تفاعلا بين المرسل والمتلقى يرتبط بالضرورة بوجود سياقين معرفيين كلا له مرجعيته كما يقول جريماس. سياق التداخل النصى وهو خاص بالمرسل، والآخر يتعلق بتأويل هذا التداخل ويقع على عاتق المتلقى. ومن هنا تتضح لنا العلاقة بين مختلف مكونات التداخل النصى، تصل للمتلقى من خلال إشارات متعددة المعانى والمستويات، وتتماثل على المستوى العميق فتتولد عنها المعانى.

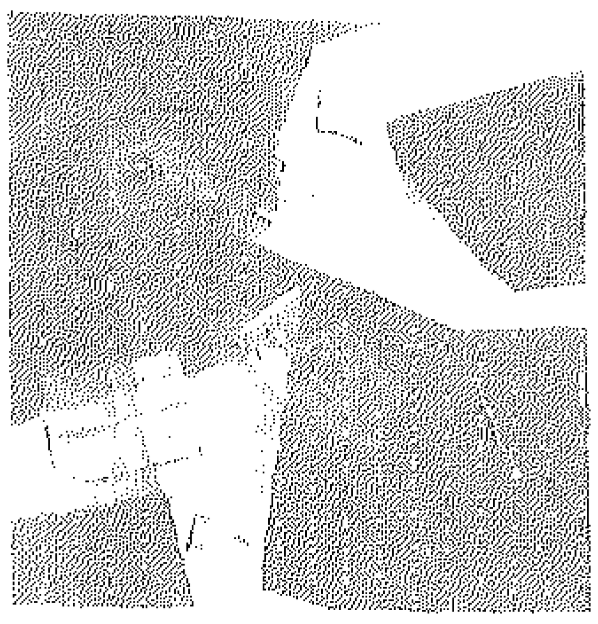
اللا دلالية Asémanticité

تعد الجملة لا دلالية حينما تفتقر لأى تأويل دلالى ولأنها مرتبطة بالوصف، فنستطيع أن نقول إنه كلما انفصل الوصف عن المعطيات المستمدة من السياقات اللغوية كلما زادت الجمل لا دلالية.

والتكرارية الدلالية لبعض التراكيب التعبيرية هى التى تحقق للنص درجة من المقبولية وتسهم فى ترابطه فالنصوص العبثية على سبيل المثال تفتقد تكرارية دلالالتها .

التكرارية الدلالالية isotoppie

التكرارية الدلالية هى كل تكرار لوحدة لغوية. سواء كانت جملة أو أقل أو أكثر. وتتحقق من خلال مختلف مستويات النص. فمن الناحية الصوتية، نلاحظها فى التجانس الصوتى والجناس والقافية. كما يمثل الإسهاب بما فيه من تكرار للمعانى جانباً آخراً لها. أو على الصعيد الدلالى فتتمثل فى تشابه تعريفان لشئ، أو فى تكرار وصف ما، ومن هنا يمكن إجراء دراسة أسلوبية على هذه الظاهرة. وقد تستعمل التكرارية للتأكيد على أحد المعانى بالنص، فيكون لها فى هذه الحالة علة تعبيرية غائية. وتتفق التكرارية وما نعرفه عن الجانب الطبيعى للغة. فتعريف



تأسيس للمصطلح

الشئ هو إعطاء معادل دلالى له. ونحن نعتبر أكثر طولاً هو التعريف، أما الدلالة حاملة المعنى فهى مجرد تسمية. وتتم هذه التعادلية من خلال تكرار كل المكونات الدلالية التى يشتمل عليها الشئ المعرف. وبما أن المعرف أقل طولا من التعريف فيمكننا أن نقول إنه نظام دلالى طبيعى، غير موجود بالضرورة فى النص كما فى حالة الكلمات المتقاطعة و النصوص الأسطورية على سبيل المثال. ونحن نعتمد فى قراءتها على تبين الوحدات المجردة التى تنتشر فى ارجاء النص من خلال شبكة الوحدات التكرارية الدلالية. وما يسرى على الوحدات الدلالية المجردة يسرى أيضًا على الوحدات الصوتية والحروف والوحدات حاملة المعنى التى تنتشر مكوناتها الصوتية أو حروفها فى النص. كما أن الحروف المنتشرة فى النص ممكن أن تكون كلمة من كلمات العنوان، أو اسم المؤلف أو الشخص الذى يهدى إليه العمل.

ومن ناحية أخرى هناك تكرارية المحتوى، وتتشكل من خلال الإسهاب فى استخدام الألفاظ ذات الطابع الدلالى فى الجمل. كما أن هناك ما يطلق عليه جريماس اسم الفئات ولا يمكن دراستها الا من خلال تحليل النص. فكلمة غسالة على سبيل المثال ممكن ن تعطى وحدات دلالية مختلفة، بل متقابلة إذا ما ردت لفئة كائن حى/ جماد. وسوف تتبين التكرارية الدلالية لهذه الكلمة فى النص إذا قلنا «مصابة بوعكة صحية أو بعطل وبالتالى تتحدد الدلالة المقصودة.

توليدى Generatif

فى مفهوم روليه (١٩٦٩) تعد القواعد التوليدية نظام يختص بالشكل، يمكننا من توليد كافة التركيبات النحوية المكّونة لجمل لغة من اللغات. هذه القواعد تخص كل جملة بوصف بنيوى خاص بها.

ولا يجب أن ننظر لهذه النوعية من القواعد اللغوية على أنها نموذج نفس لغوى أى نها تمثيل لما يدور فى عقلنا حينما نتحدث. وإنما يمكننا أن نقارنها ببرنامج الكمبيوتر يتضمن تعليمات تسمى قواعد، تمكننا من تكوين وتحليل كافة التعبيرات والتركيبات النحوية الخاصة بلغة.

أما بالنسبة لشومسكى (١٩٦٥ -١٩٦٧) فهذا البرنامج يبدأ أولاً ببعض الاختيارات الخاصة بالناحية النحوية التركيبية للجملة، ثم يحدد بعد ذلك مضمونها الدلالى. بيد أنه من العبث أن نعتقد أن الأمور تحدث على هذا النحو حينما نتحدث.

ويتألف النحو التوليدى عند شومسكى من:

«مكون نحوى تركيبية، وهو العنصر الأساسى للنموذج الذى يطرحه. وهو يتضمن جزءين:

ـ البنية الأساسية التى تولد الأبنية العميقة.

ـ التحولات، التى تولد الأبنية السطحية، انطلاقاً من الأبنية العميقة.

وتتكون البنية الأساسية من جزئين:

- المكون الفئوى، ويحدد الفئات النحوية والأبنية التركيبية.

- المفردات اللغوية، وتتألف من «مدخل» أى كلمات . كل مدخل من هذه المداخل له خصائصه الصوتيه والتركيبية والدلالية.

أما المكونات الدلالية والصوتية والتى تختلف عن قواعد إعادة السياغة ، هى مكونات تفسيرية.

فالمكون الدلالى يتيح فرصة اضفاء معنى على الأبنية العميقة.

أما المكون الصوتى فيعطى شكلا صوتياً لبنية السطح.

ومازالت العملية التوليدية مجرد فرض أولى كما جاء فى كتابات بوردرون. إذ أنه يمكن مقابلة هذا النموذج بآخر مؤلف من عناصر أولية. ولكن لا أحد يضمن أن يكون هذا النموذج الأخير هو الأفضل على أية حال

فعدم التبعية هي في نهاية الأمر علاقة لها نفس قوة علاقة التبعية.

وتقوم العملية التوليدية بوضعها الى لى على ثلاثة مبادئ مؤسسة:

- ثنائية التكوين من حيث هي دلالية تركيبية

- تدعيم المستويات (عميقة كانت أم سطحية) وتبديلها، الأمر الذى من شأنه جعل الانتقال من مستوى إلى مستوى تال ممكناً.

- اختيار مستوى أساسى تصبح كافة المستويات الأخرى بالقياس له مستويات افتراضية.

فعل اللغة Acte de Langage

تعرف اللغة من خلال الخطاب أو القول. ويقوم تحليل اللغة على تبين مدى كفاءة التعبير بالكلمات من خلال التمييز بين مكونات الخطاب كما تتضمنها قواعد توليد العبارات. ويختلف المنظور السيميائى لفعل اللغة عن طرق التناول الأخرى التى تعتمد على ظاهر الخطاب، يعتبر فعل اللغة هو الأداة الفعالة لتوصيل ما جاء بالخطاب. أما تعريف أنماط اللغة فيرتكز على نظرية ضمنية وقصدية للمتحدث، وهو ما يصعب الأخذ به فى النواحى السيميائية.

الفعل Action

ترتكز السيميائية، شأنها فى ذلك شأن كافة الدراسات التحليلية للنظم الدلالية، على نظرية تصورية للفعل تمكنها من إعادة تكوين نظامه الداخلى انطلاقا من مستواه الخارجى. وانطلاقًا من هذا المنظور، تكون نظرية تصور الفعل هى أحد الدعائم التى ترتكز عليها النظرية السيميائية. ولا تقوم نظرية تصور الفعل على التعددية التعبيرية أو على الفضاء الزمنى للفعل سواء كان منطوق أو بدنى أو تقنى. ولكن بما أنها ترتكز على ما يسميه بياجيه بـ «الترتيب العام للأفعال»، فهى تختص بالمستوى السيميائى السردى أى بالبنية «السيميا-سردية»، سواء على المستوى السطحى الظاهر. وبالتالى يمكننا القول أن أشكال الفعل متعددة قبل أن تتجسد فى عالم الزمان والمكان من خلال نظرية تصور الفعل. وكى نتمكن من وضع نظرية تصورية للفعل فعلينا أن نأخذ فى اعتبارنا أن هوسيرل قد ميز بين التعددية الشكلية التى تتناول الشكل العام للفعل، والتعددية التى اتخذت شكلا ماديًا، أى الخاصة بأشكال الفعل.

والبرنامج السردى هو النموذج المرجعى لبناء شكل الفعل وتنسيقه، على اعتبار أنه نموذج تغير الحال. ويحتوى النموذج السردى، الذى يعد تحولا تدريجيًا بين حالة أصلية وأخرى نهائية، على حركة داخلية محددة يمكن حصرها فى ثمانى صور بسيطة من صور الفعل تتم من خلال البرنامج السردى. وهى قد تكون مثبتة فى حالة حدوث الفعل، أو منفية فى حالة غياب الفعل.

أما التحول الذى يتم من الحالة الأصلية إلى الحالة النهائية، فهو إما ديناميكيًا أو ساكنًا فهناك تحولات ديناميكية تقوم على علاقة ارتباطية تبعية مثبتة أو منفية، تربط بين تغيرات الحالة، سواء كانت متحققة أو فى طريقها للتحقق. وهناك ساكنة تقوم كذلك على علاقة ارتباطية تبعية مثبتة أو منفية، ولكنها تعبر عن عدم التغير، أى على استمرار الحال على ما هو عليه سواء، كان متحققًا أو فى سبيله إلى التحقق.

وبهذا يكون لدينا ثمانية صور بسيطة للفعل، أربعة من بينها تعبر عن بقاء حالة متحققة أو فى سبيلها للتحقق، وأربعة أخرى تعبر عن خلق أو ظهور حالة متحققة أو فى سبيلها للتحقق. وتستنفد تلك الأشكال الثمانية مجتمعة، بشرط أن تجتمع، الديناميكية الداخلية للبرنامج السردى كنموذج لتغير حال من الأحوال. وإلغاء أى من الأشكال الثمانية يلغى النظام بأكمله بسبب انعدام تجانسه.

ومن خلال هذه الأشكال الثمانية، يصبح بالإمكان وضع مجموعة كاملة من التصورات، تصنع صور تفاعلية بسيطة، تجتمع على وجود حدثين مستقلين من حيث الشكل، مرتبطين من حيث القصد. تلك الصور التفاعلية البسيطة تنقسم بدورها إلى ثمانى تصورات مختلفة، لكل منها قوانينها التى تحكمها بصورة دقيقة وظاهرة. فبفضل تلك التصورات يمكن أن نصف للبنية الجدلية المتبادلة بين الشخصيات فى إطار تواصلهم.

ومن خلال هذه الأشكال الثمانية البسيطة، نأتى للخطوة التالية، التى تتمثل فى إمكانية بناء أشكال مركبة تعتمد على برنامجين سرديين. وهى تصورات متباينة تصنع أشكالا مركبة بين موضوعين مستقلين مرتبطين من حيث قصدهما، تظهر مختلف عمليات اتخاذ القرار وبرمجة الأحداث أو الشخصيات بغية تحقيق هدف ما، وتجلى كذلك مختلف صور الاستراتيجيات، والاستراتيجيات المضادة، والحيل والخدع وخلافه. كذلك، يمكن بفضل تلك الأشكال الثمانية البسيطة وضع صور مختلفة لتبعية موضوع آخر.

وإذا أخذنا فى الاعتبار أن هناك فارقًا بين البرنامج السردى الأساسى والبرامج السردية المكونة للبرنامج الأساسى، لأمكننا القول بأن أشكال الفعل هى حاملة النظم التعبيرية، مركبة كانت أم بسيطة. فإذا كانت مركبة، يكون هناك فعل بالمعنى الحقيقى للكلمة، أما إذا كانت بسيطة فسيكون ثمة حدث يشكل فعل.

ويتيح لنا هذا التمييز وصف كيفية الوصول لأحد الأهداف، وكأننا بخط يبدأ من وضع أصلى ويتفرع إلى أوضاع وسيطة قبل أن يصل إلى وضعه النهائى. وهو يوضح من ناحية ما فعله الفاعل بالفعل، ويبين من ناحية أخرى الأحداث أو الأفعال الممكنة التى يمكن أن تتزامن مع هذا الفعل.

بما أن النظرية «السيميا- سردية» للفعل تحدد وتستكشف تعددية أشكال الفعل، فيمكننا استخدامها لتحليل التراكيب التعبيرية الشفهية أو غير الشفهية، وكذلك الأنشطة المتعلقة بالجسد.

وإلى جانب التمييز بين أشكال الفعل العامة والخاصة، يغطى «علم رموز الأفعال» كذلك مستويين مختلفين، أحدهما يقع على المستوى السيميائى السردى، والآخر على المستوى الخطابى المتعلق بالفضاء الزمنى لأشخاص محددين. فى الحالة الأولى تكون سيميائية الحدث، التى تضع تصورات لأشكال الفعل البسيطة أو المركبة أو التفاعلية، سيميائية تستكشف العقلية التى تبرمج الموضوع. أما فى الحالة الثانية، فهى تضع سيناريو، يقوم بصنع أفعال وتفاعلات شخص أو أكثر. وهى تبرز مختلف الممارسات الاجتماعية أو الإنسانية أو الأحوال المصطنعة.

علم اجتماع اللغة Sociolinguistique

ظهر هذا العلم بالولايات المتحدة فى الستينيات على يد كل من ويليم لابوف وجون جامبرز ودل هايمس. وقد استفاد من اسهامات بعض التيارات الفكرية الخاصة بعلم الاجتماع مثل مسألة التفاعلية المتبادلة[1] لارفينج جوفمان، وكذلك منهجية البحث فى أصول السلالات البشرية. ويقوم هذا على دراسة اللغة فى سياقها الاجتماعى، من خلال اللغة الواقعية وليس عن طريق المعطيات القائمة على الاستبطان. وقد ارتكز على ثلاثة محاور رئيسية هى:

- البدائل اللغوية الاجتماعية.
- العادات التخاطبية للسلالات البشرية.
- علم اجتماع اللغة التفاعلى أو التفسيرى.

أولا - البدائل اللغوية الاجتماعية:

أرسى ويليم لابوف مبادئ هذه الدراسة التى تقوم على أساس عدم تجانس اللغة، خلافا لرأى شومسكى، الذى أراد وصف مدى كفاءة «المتحدث -المستمع» النموذجى وسط جماعة متجانسة، وارتكز فى وصفه على أحكام قواعد اللغة. وبما ان هذا الفرع يهتم باللغة الشفهية (المنطوقة) كما تستخدمها جماعة لغوية ما، فلا يمكن أن يفترض تجانس أبنية قواعد اللغة. وهو يهتم بكل ما هو متغير ومتنوع فى اللغة ويبحث الأسس الاجتماعية لتلك البدائل.

وقد وضعت هذه الدراسة وصفاً لجميع البدائل التى تم التوصل إليها ولا ترجع لأسباب فردية بحتة. وأظهرت أن ثمة اختلافات اجتماعية، بسبب تنوع واختلاف المستويات الطبقية، فكل مستوى له لغته وأسلوبه الخاص. ويتضح هذا الأمر حينما يختلف المستوى اللغوى للمتحدث، فينتقل من المستوى الرسمى إلى المستوى الدارج. كذلك أظهرت تلك الدراسة أن ثمة اختلاف واجب الحدوث لدى المتحدث حينما يستخدم أسلوباً معيناً. ويرجع هذا الاختلاف الواجب والملازم بالضرورة إلى الاختلاف الاجتماعى والأسلوبى للمتحدث. ويمكن استخلاصه من خلال دراسة عدم التجانس الداخلى الذى يحكم النظام ككل.

ويعتمد التحليل فى هذا المجال على البدائل الاجتماعية اللغوية، أى أن العنصر

تأسيس للمصطلح

اللغوى يتأثر ويتغير تبعاً للمتغيرات الخارجة عن نطاق اللغة، مثل الطبقة الاجتماعية، والجنس والسن والمستوى اللغوى للمتحدث. ولتحديد هذه البدائل، يتم دراسة مختلف الأساليب والتنويعات التى يمكن أن نقول من خلالها «نفس الشىء». ثم نوضح العوامل الخارجة عن نطاق اللغة التى تحكم كل من هذه البدائل، ونجرى دراسة كمية على التوزيع الاجتماعى والأسلوبى للبدائل اللغوية. كما ندرس العوامل المؤثرة فى اختيار هذه البدائل.

ونستطيع القول إن دراسة اللغة، وارتباطها بالمجتمع، لا تقف فقط عند حد دراسة العوامل الخارجة عن نطاق اللغة. فاللغة نظام متغير من داخله، كما أن البدائل اللغوية لا تدرس لذاتها وإنما للإسهام الذى يمكن أن تأتى به فى مجال دراسة أبنية اللغة والمتغيرات اللغوية.

وقد اقترح لابوف قواعد خاصة بالبدائل، حتى يتمكن من وصف الأبنية الاجتماعية التى تحكم عدم التجانس اللغوى، ومن ربط الحقائق المتعلقة بالبدائل بالقواعد النحوية للغة. وبالقياس للقواعد النحوية، تعد القواعد التى تحكم البدائل محدودة، وهى تسهم فى تحديد السياقات البنائية واللغوية، والخارجة عن نطاق اللغة، التى قد تجعل ظهور أحد البدائل ممكناً. ويدخل التنوع اللغوى كذلك فى إطار شكلية القواعد النحوية للغة. وكان شكل القواعد المتغيرة الذى وضعه كل من لابوف وديفيد سانكوف وراء طرح قواعد نحوية موحدة لمجموعة اجتماعية واحدة مع تسجيل الاختلافات الاجتماعية والأسلوبية التى تقع فى نطاق تلك المجموعة.

وقد أثار مفهوم القاعدة المتغيرة العديد من المناقشات والجدل. وإعادة دراسته على يد بيير انكروفيه على وجه التحديد، أدى إلى البحث عن نماذج لغوية من شأنها توضيح العلاقة بين البنية والبديل.

ويرتكز التحليل اللغوى الاجتماعى على معطيات يتم تجميعها بشكل منهجى. إذ يتعين أن تقوم دراسة البدائل على بحث اجتماعى محكم، بدءاً من اختيار مكان العينة، إلى دراسة كمية وكيفية للمعطيات.وغالبا ما يعقب هذه الدراسة الميدانية، بحث يتناول العادات اللغوية للسلالات البشرية. وقد أسهمت دراسة الجانب الاجتماعى، وتحليل الظروف التى تمت خلالها الملاحظة والمراقبة، فى التغلب على ما أسماه لابوف بالمفارقة التى يقع فيها الباحث: إذ كيف له أن يجمع معطيات طبيعية تلقائية، يكون شرط طبيعيتها وتلقائيتها هو عدم تواجده حينما تقال؟ وقد طرحت هذه المشكلة بشكل خاص حينما تصدى هذا العلم لدراسة اللغة الدارجة التى تستخدمها فئة من البشر فى تعاملاتها اليومية. ولنأخذ كمثال لغة السود الدارجة فى منطقة «هارلم»، فما إن يشعر متحدثيها بأنهم تحت الملاحظة وتتلاشى آثارها ولا تصبح طبيعية خالصة. ولحل هذه المشكلة، كان لابد من تغيير تقنيات البحث، أو اللجوء الى تجميع التفاعلات العادية.

وقد كانت هذه الدراسة وراء تحديث طرق تناول البدائل اللغوية من خلال تنميتها للمناهج البحثية، ولأدوات التحليل التى من شأنها إتاحة الفرصة لدراسة الدوافع الاجتماعية التى تؤدى إلى التغيرات اللغوية الجارية. ومن خلال الملاحظة المباشرة للتغيرات اللغوية، ثم التوصل إلى مؤشراتها قبل أن تطفو إلى وعى المتحدث.

ونستطيع أن نتبين ثلاث مراحل للتغير اللغوى، تماثلها ثلاث مراحل للبدائل اللغوية، وهى مرحلة:

- الدلائل التى تتم بدون وعى تماماً، وتعد علامات سابقة تشير إلى التغيير.
- المؤشرات التى يمكن رصدها لكونها تتم عن وعى.
- اللازمة المصاحبة، والملازمة، لفئة اجتماعية.

قد كانت الدراسات اللغوية الاجتماعية التى ترصد التغيرات اللغوية وراء وصف اتجاه التغيير اللغوى، وتحديد مجموعات بشرية مسئولة عن نشر التجديد اللغوى.

ثانيا - دراسة العادات التخاطبية للسلالات البشرية.

وتقوم على دراسة مقارنة بين أقوال تختص بها ثقافة من الثقافات أو مجتمع من المجتمعات. والهدف منها هو معرفة ما أسماه هيم بـ «الكفاءة التخاطبية»، أى مجموعة القواعد الاجتماعية التى تتيح استخدام القدرة النحوية استخداماً صحيحاً. وقد أظهرت عادات التخاطب لدى السلالات البشرية مدى تنوع الأداء الشفهى ووظائف القول الاجتماعية، وكذلك المعايير الاجتماعية والثقافية التى تحكم هذا القول. كما قامت بوصف الاستخدامات اللغوية لأعضاء مجموعة اجتماعية، وخصائص مواقف يمكن أن يحدث خلالها تخاطب.

ثالثا - علم اجتماع اللغة التفاعلى أو التفسيرى:

الذى يعد امتداداً لعادات السلالات البشرية فى التخاطب. ويختص بإدخال الأبعاد النغمية والتفاعلية ضمن وقائع البدائل الاجتماعية. فالتنوع اللغوى الذى يتم أثناء تبادل الحوار، ليس مجرد مؤشر على السلوك الاجتماعى، وإنما هو أيضاً أحد منابع التواصل المتاح للمتحاورين، يسهم فى تفسير ما يحدث خلال التبادل الحوارى. وقد أبرزت أعمال **جون كامبرز** الوظائف التخاطبية للبدائل اللغوية. وأكدت على أن التغيرات الاجتماعية لا تتمثل فقط فى الخطاب. ويرتبط وجود بدائل بأغراض تخاطبية خاصة، تعد مؤشرات ترشدنا وتوجهنا فى تفسيرنا للقول.

ويدرس علم اجتماع اللغة التفاعلى الكيفية التى يتم بها ترسيخ القول فى سياقات تجعل تفسير هذه الأقوال ممكناً. وهى محاولة لإرساء نظرية للسياق الذى يدور خلاله الحديث، من خلال التفاعل الذى يحدث بين المشاركين فى حديث شفهى و غير شفهى فى إطار سياق اجتماعى، يساعد على تفسير ما يقال.

ويدخل فى تحديد خصائص السياق الشفهى الإيقاع والنغمة والنبرة الخ...، أما فى حالة الكتابة، فيأخذ فى الاعتبار المفردات اللغوية والأبنية والتراكيب وخلافه. وقد ثبت، من خلال التحليل المفصل لتفاعلات تتم فى سياقات بالأعمال المكتبية أو المؤسسية، الدور الكبير الذى تلعبه هذه العوامل فى حدوث سوء فهم عند التخاطب، فالفروق بين الثقافات هى فى واقع الأمر تعبير عن الاختلاف فى استخدام هذه الإشارات السياقية.

البدائل Variante

هى جميع الأشكال التى يمكن لوحدة ما أن تتخذها دون أن تتغير هويتها. فقد يختلف نطق ذات الوحدة الصوتية (فونيم)، تبعاً للهجة المتحدث أو لفروق ثقافية. كما أن بعض الوحدات البنيوية (مورفيم) قد تتطابق فى المعنى وإن لم تتطابق فى الشكل. ويمكننا تمييز نوعين من أنواع البدائل:

– نوع يحدده السياق، ويسمى «سياقى» أو «نسقى».

– ونوع مستقل عن السياق ويسمى «حر» (مثل نطق حرف الـ «ج» الذى يختلف من منطقة لأخرى، ومن بلد لبلد آخر).

المستوى اللغوى - Registre de langue

تتضمن اللغة عدة مستويات تتيح لنفس المتحدث أو لمتحدثين مختلفين التعبير عن ذات الشىء بطرق مختلفة فمع التحدث بنفس اللغة، تختلف طرق ومستويات التعبير.

ويختلف المستوى اللغوى من مستخدم لمستخدم آخر لها. ويعتمد هذا التنويع على السياق الاجتماعى وعلى الشخص الذى يتم توجيه الحديث اليه.

وقد يختلف المستوى اللغوى عند الشخص ذاته، فقد يغير من مستواه اللغوى تبعا للمواقف أو لمستوى الشخص الذى يوجه اليه الحديث. فالمستوى اللغوى للشخص يختلف حينما يوجه الحديث لأسرته أو لصديقة أو لرئيسه فى العمل أو لجمهور مستمعين.

ويمكن ملاحظة الفارق بين مختلف المستويات اللغوية من خلال:

- الصوتيات:

إذ يختلف النطق تبعاً لنوعية المستوى اللغوى للمتحدث، سواء كان دارجاً أو فصيحاً. كما أن هناك فروقاً فى الصوت والنغمة والنبرة بين الرجل والمرأة والطفل.

- المفردات المستخدمة:

وتشير بعض المعاجم إلى أن بعض المفردات فصحى أو دارجة. وترتبط المفردات ببدائل القول. ولكل شخص مفرداته التى تحدد المستوى اللغوى الذى يستخدمه أكثر من غيره من المستويات.

- البنية التركيبية:

إذ تختلف بنية الجملة وترتيب ورود الكلمات بها باختلاف المستوى اللغوى.

وهناك ثلاثة مستويات رئيسية للغة، وهى: المستوى الشائع، والمستوى الدارج، والمستوى الفصيح.

المعطى Topique

يقول هوكيت أن المعطى هو الشىء الذى نتحدث عنه سواء كان شخصياً أو شيئاً نقول عنه شىء. فبصفة عامة، يعلن المتحدث عن المعطى، (ليلى، أو منزل) ثم يقول عنه شىء (سوف ترحل، أو جميل). وما يقال عن هذا الشخص أو هذا الشىء يعد «تعليقاً».

ويختلط أحياناً مفهوم «المعطى» فى اللغات الأوروبية الشائعة بمفهوم «الموضوع»، كما يختلط مفهوم «التعليق» بمفهوم «الخبر». ويرجع تمييز مفهوم «الموضوع – الخبر» للتركيبة البنائية للجملة. أما المعطى أو التعليق، فيستعان بهما فى مجال علم المنطق الصورى وعلم الدلالة.

والمعطى، هو المعلومة التى نعرفها عن الموقف أو المسألة التى نتحدث عنها، أما التعليق، فهو ما يضيف شيئاً جديداً أو معلومة اضافية.

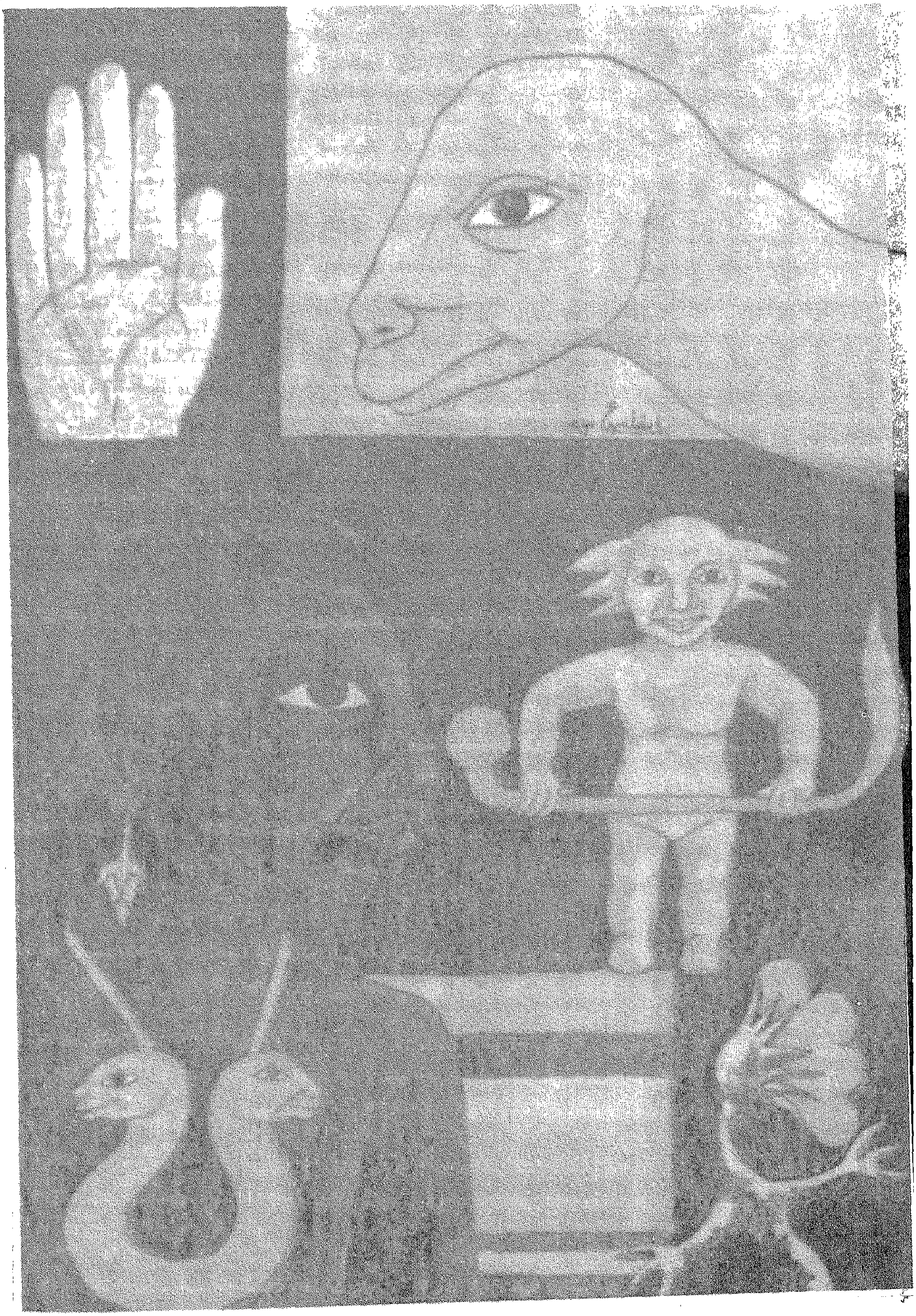
بديل المعطيات Allotopie

على المحور التركيبى، هو تكرار للوحدة الدلالية المجردة يستبعد فى نهاية الأمر لصالح دلالة بعينها. ورصد هذه البدائل يلعب دوراً كبيراً فى العملية التفسيرية. ■

إعداد وترجمة: كاميليا صبحى

هامش

(١) هى نظرية تفسر صلة النفس بالجسم وتقول بالتأثير المتبادل بينهما فى التركيب الإنسانى، وإن كانا مستقلين فى الجوهر.



المراجعات

٧٦ جدل الذات والإنكسار فى «الحب فى المنفى»، عبدالرحمن ابوعوف.

٨٨ «يقين العطش» لا تصلح للنقد، بدر الديب. ٩٠ الخطاب الراوئى ما بعد الاستيطان - قراءة فى «دنقلة» و«أجنحة الغبار»، مارى تريز عبد المسيح.

لوحة للفنان ياسر شحاته

جدل الذات.. والانكسار

فى «الحب فى المنفى»

عبدالرحمن أبو عوف

فى أفق الفضاء الروائى المتقن والمحكم البناء للرواية الفاتنة والمثيرة للجدل (الحب فى المنفى) للروائى بهاء طاهر، تتحرك الأحداث والوقائع وتتلاقى وتتصادم وتفترق الشخصيات وتتحدد وتتشكل مصائرهم فى سياق تصاعد الأحداث السياسية العالمية والعربية والمصرية بشكل مأساوى.

إنها رواية مخاتلة لا تقدم المعطى السياسى والهم العام وجدل التاريخ بشكل جاهز تام الصنع بل عبر صور مركبة ومتداخلة ومكثفة لها قانونها الخاص ودفؤها الوجدانى الإنسانى وحميمية الرغبات المحبطة فى التواصل.

وتلك خصائص وسمات رواية بهاء طاهر كطليعة واعية لجيل كتاب الستينيات بكل ما شكل هويتهم وهمومهم ورؤيتهم التى تمازجت وتشكلت مع صعود ثورة يوليو ١٩٥٢ بقيادة عبدالناصر وانكسارها بهزيمة يونية ١٩٦٧ والانقلاب على كل مكتسباتها التقدمية منذ أوائل السبعينيات بانتصار الثورة المضادة بقيادة السادات وما أعقبها من انهيارات فى بيئة المجتمع وسياساته الخارجية من صلح ومهادنة واستجداء للسلام مع العدو الإسرائيلى والتبعية للدولار والدور الأمريكى المهيمن على المنطقة بعد حرب الخليج، وسبق أن اقترب بهاء طاهر من دوامتها وصورها وناقشها بقدرات فنية ولغة شاعرية وحساسية جديدة للكتابة الروائية وآلياتها السردية المعاصرة ولغتها السهلة العذبة المتدفقة والمثقلة بأفانين الحكى والصورة والرمز والمجاز وذلك فى روايتيه (شرق النخيل) و(قالت ضحى).

إن القانون الجمالى الذى يحكم مسار وتوجهات بنية النص الروائى هنا هو أنشودة الرثاء الحزينة المكثفة المتقاطعة الطويلة لانكسار البطل الرئيسى.. الراوية الأول المهاجر أو المنفى بمعنى أدق فى إحدى المدن الأوروبية التى تشتهر بحيادها وسط أطراف غليان الصراع العالمى، هو صحفى ناصرى شديد الإيمان بعبدالناصر وثورته ومبادئه، يقتات الآن أحلام المجد لصعود وانتصارات الثورة الناصرية وصعود نجمه الصحفى معها حتى وصل إلى منصب نائب رئيس التحرير الآن هو مجرد مراسل صحفى زائد عن الحاجة لا يلتفت إليه ولا تنشر رسائله الصحفية.. هذا الانكسار على المستوى السياسى العام يلتقى بانكسار على مستوى خاص وشخصى فهو مريض متعب ومطلق وأب يتآكل قلبه قلقًا على حياة ومصير بخليه فى مصر الساداتية مع أمهما (منار).

ويسترجع فى أسى وغربة كيف بدأت علاقته وحبه وزواجه من (منار) ثم يحتار فى تحديد بداية الخلاف وتحولاته والذى أدى إلى هذا الانفصال القاتم البارد اللعين.

يقول الراوية فى إحباط موهن [أيامها كنت أقرأ ساطع الحصرى والقوميين العرب وأعتقد مع عبدالناصر أن دولتنا الكبيرة ستقوم غداً، وعلقت فوق رأسى بالفعل فى صالة التحرير الكبيرة التى تضمنا تلك العبارة من خطابه الشهير يوم الوحدة مع سوريا «دولة عظمى تحمى ولا تهدد، تصون ولا تبدد» كتبها لى خطاط الصحيفة بخط كوفى جميل ووضعتها تحت خريطة الوطن الكبير].

ولكنه أيضًا يعترف [أدرك بصفاء كامل أن تشبثى بحلم عبدالناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذى عشت مقتنعاً به، بل كان أيضا تشبثًا بحلمى الشخصى.. بأيام النجاح والمجد والوصول].

ويبلغ به القلق والأرق حداً فيقول لنفسه [كيف يمكن أن يأتى النوم وأنت تعذب نفسك بهذه الأفكار؟ لم لا تتذكر بدلا من ذلك الأشياء الحسنة التى فعلتها؟.. لم لا تفكر مثلا فى أنك صممت على أن تعلن فقرك وعلى أن تقهر فى داخلك إحساس المهانة بسبب هذا الفقر؟ لم تفعل مثل آخرين تعرفهم يقضون عمرهم فى محاولة الهروب من أسرهم الفقيرة وفى إخفاء نشأتهم المتواضعة، لم لا تتذكر ما قلته لما جاء يوسف لك لتبعث برقية تأييد الرئيس!... الرئيس مصمم بالك وتعرف أنك

صاحب قلم اكتب افتتاحية ضد مراكز القوى وصرفته بأدب قائلا لن أرسل برقية ولن أكتب افتتاحية، كنت تعرف أنه سينقل ذلك وأردت أن ينقله، لم تقل خطبة عصماء ولكنك أردت فقط أن يعرفوا أنك لست للبيع فعرفوا ودفعت الثمن ولم لا تتذكر أنك حاربت السقوط بعد أن تركتك «مدار»؟ أنك حاربت أن تنهار أمام مهانة الحب المخذول؟ أنك رفضت أن تشكو وأن تتاجر بجراحك؟ أنك حاولت فى كل الظروف أن تنجو من السقوط فى بئر الرثاء لحالك ثم أن تجعل من هذا مبرراً لكل سقوط؟]

غير أننا وقبل أن نتابع ونرصد أزمة وإشكالية (البطل... الراوية) وكيف يتعامل مع متغيرات البيئة والأحداث والتعرف على شخصيات أجنبية ومصرية ويتشكل مصيره وسلوكياته بردود أفعالها، لا يمكن إلا أن نتساءل عن موضوعية وصدق الانتماء السياسى الذى قدمه الروائى بشكل عام ومكتمل السياق والحبكة دون تعقد وتركيب هوية وإشكاليات نموذج البطل السياسى إنه هذا نمط الناصرى الجاهز التام الصنع لا نعرف عن تاريخه قبل الثورة شيئاً محدداً.. صحيح أن هذا النمط الذى ظهر مع بداية وصعود الثورة موجود فى الفضاء السياسى لتلك الفترة القلقة المضطربة إلا أنه نموذج هش المعتقدات والممارسة وهو موجود بشكل شائع فى الحقل الصحفى الذى كان مكرساً إعلامياً لشمولية التوجه الناصرى والقريب من الدعاية أكثر من التحليل والإقناع المنطقى القائم على رؤية سياسية ذات نسق متناغم.

هذا النموذج المسطح المصطنع لنمط السياسى ما أسرع ما ينكسر ويقع فريسة الإحباط والاغتراب عند اختفاء ورحيل الزعيم والانقلاب على مشروعه للنهضة ولعله يمس أزمة الناصريين ككل الذين لم يتمرسوا على العمل السياسى وسط الجماهير فى حزب له معتقداته ومذهبيته وقواعده التنظيمية بل كانوا رومانسيين حالمين تعودوا

جدل الذات والانكسار
فى الحب فى المنفى

على أن يفكر ويقرر وينتصر وينهزم بالنيابة عنهم الزعيم الأوحد بوصايته البونابارتية على الشعب وسوف نجد نفس التسطح فى رسم شخصية نموذج السياسى الشيوعى (إبراهيم المحلاوى) الذى قدمه الكاتب كبوق لنمط مصطنع من الشيوعيين المصريين سمع عنهم الكاتب أو قرأ دون معرفة جدلية بتعقد صراعات واختلافات الحركة الشيوعية المصرية ربما ليقيم تقابلا روائياً لحبكة تقليدية بين الناصرى والشيوعى فى الاختلافات حول توجهات عبدالناصر كما حدث حول بيان ٣٠ مارس مثلاً، وهل كنا نحتاج لكى يتم الإقناع بهذه الازدواجية التبريرية الملفقة للإحباط على المستوى الخاص والحياتى العاطفى لكل من النموذج الناصرى والشيوعى وإلى التبرير الساذج لطفولتها ونشأتها الطبقية لكى يتم ويقع الانتماء السياسى سواء لعبدالناصر أو الشيوعيين من أجل حلم العدالة والتقدم.

إن إحباط الراوية الأول الناصرى مع زوجته والذى انتهى بالطلاق يتبدى أمراً معقداً، فرغم أنه كان أفقر واحد بين المحررين الذين تمنوا الزواج منها لما جاءت لتعمل فى الصحيفة إلا أنها أحبته وأحبها وإلا فلم تزوجا، وبدأت الخلافات والمشاكل الصغيرة غير أن أهمها فقدانه السيطرة على الطفلين ربما لأنه كان معظم وقته فى الخارج إما فى الصحيفة أو فى الاتحاد الاشتراكى أو فى مهام صحيفته فى الداخل أو فى الخارج (فلماذا لم يكن من حقها هى أيضاً أن تفعل مثلك؟) وعندما يسأله (إبراهيم) عن السبب الأساسى فى انفصاله عن (مدار) لا يعرف كيف يحدد السبب [لكننا عشنا معاً سنين طويلة وقبلنا الحياة كما هى، لم نتوقع منها أن تعطينا ما تعجز عنه، ومع ذلك فإن النهاية فى ذهنى ضباب كامل، ألغام تنفجر فى الظلام، مشاجرات وإهانات متبادلة وصلح مؤقت وعتاب على ما كل يوم ما حدث فى الماضى وتعهدات للمستقبل قبل أن ينفجر لغم جديد ويرجع كل شىء إلى أوله دون أن نعرف السبب فكرت كثيراً لكم فكرت - قلت ربما كان لذلك كله علاقة بما حدث لى فى العمل لم تكن تفصلنى غير خطوة عن رئاسة التحرير ثم جاء السادات فضاع كل شىء وأصبحت المستشار الذى لا يستشيره أحد، ولكن (مدار) لم تكن بهذا الضعف لتتخلى عنى لذلك السبب، كانت لها مبادئ!].

أيا كان السبب الأول للخلاف فقد تحطمت حياته الزوجية مع تحطم آماله فى الثورة وأصبح عجوزاً مهجوراً مغترباً يتآكل قلبه على مصير ابنه الذى بدأ يقترب بفكره وسلوكه من تيار الأصولية الإسلامية وابنته المحتاجة لرعاية ومراقبة وهى فى عمر المراهقة وتطلعاتها البريئة بل إن زوجته ارتدت الحجاب وأصبحت تكتب ما يتكيف مع تيار الأصولية الإسلامية.

فى مقابل هذا الإحباط والانكسار الذى يعانيه الراوية الأول الناصرى يقيم الكاتب تعادلاً مصطنعاً لإحباط آخر يعانى منه (إبراهيم المحلاوى) النمط الشيوعى يصل به إلى حد العقم الجنسى عندما سلمت (برجيت) نفسها له ففشل فشلاً مروعاً. (إبراهيم المحلاوى) أيضاً تحطمت علاقته (بشادية) الرشيقة الجميلة أجمل المحررات أحبته وأحبها وظلت (شادية) وفية له فى سنوات الاعتقال وصدت محاولات كثيرة للتقرب منها، بل قبلت الاضطهاد الذى أصابها فى الصحيفة باعتبارها صديقة لأحد (أعداء الثورة) كما كان يقال أيامها، ولكن فور خروج (إبراهيم) من المعتقل انقطعت العلاقة بينهما، ولم يعط (إبراهيم) أى تفسير لما حدث.

ويقيم الكاتب ثنائية أخرى عن طفولة كلا النموذجين الناصرى والشيوعى ليبرر انتماءهما السياسى.. يقيمها بشكل سيمترى مصمم وعقلانى ليس للتلقائية التى تتميز بها الحياة أى مبرر لها .

فالراوية الناصرى، كانت طفولته فقيرة معدمة فأبوه كان فرّاشًا فى المدرسة وهو لا يستطيع أن يهرب حتى الآن من عينى هذا الطفل المسحوق [كم مرة تشاجرت مع التلاميذ الذين أهانونى بسبب أبى؟ كم مرة ضربتهم وضربونى وأسلت دماءهم وأسالوا دمى دون أن أجسر مرة واحدة أن أبوح لأبى بسبب جروحى؟ وكم بالغت فى الفخر به بعد ذلك فى الصحيفة وفى الاتحاد الاشتراكى وأمام (منار) أول ما تعارفنا! أحكى للجميع عن أبى فرّاش المدرسة الذى قتر على نفسه وادخر الملاليم والقروش لكى يعلمنى فى الجامعة. ولكن هل شفت تلك الخطب الكبيرة الجروح الأولى؟ هل أزالت المهانة؟ ربما عندما كان الرئيس واحداً منا، نحن أبناء الفقراء، وعندما انحاز إلينا، عندما لم يكن الفقر عاراً، ولكن ألم أشعر بالعار القديم نفسه عندما كان على أن أملأ «كشف الأسرة» وأذكر مهنة الأب والجد يوم فكر (خالد) بعد الثانوية العامة أن يدخل الكلية الحربية، فما الداعى إذن إلى التظاهر؟ ما الداعى إلى الكذب؟ انتهت جنة الفقراء، لم توجد يومًا جنة الفقراء، كانت تلك أيضًا كذبة يجب أن ننساها] .

وفى مقابلة لطفولة (إبراهيم) النمط الشيوعى نجد أنها شقية أيضًا ولكنها تعاسة وشقاء المرتهن [أسأل نفسى كثيراً فى هذه الأيام، ما هى تلك المصادفات التى تتحكم فينا وتصنعنا؟ هل كان من الضرورى حقاً أن أولد ابناً لمالك الأرض فى القرية؟ وهل كان من الضرورى أن يملأ أبى البيت بالكتب التى يقتنيها ويجلدها ويطبع عليها اسمه بالخط النسخ المذهب دون أن يفتح منها كتاباً، ثم يترك لى أنا هم القراءة منذ تعلمت القراءة؟ ماذا لو أن شيئاً من ذلك لم يحدث؟ هل كانت حياتى ستفسد من أولها؟ هل كانت عينى ستقع على العطب فى كل شىء؟ لماذا لم أستمتع بهذه الحياة مثلما يستمتع بها كل إنسان؟] كان حزنه الأول فى طفولته هو رؤية أبيه يخون أمه، أما السبب الرئيسى لدافع الانتماء للمقهورين والفقراء فهو [ما كان يشقينى هو الظلم لا العقد الوهمية. ما أشقانى مع أمى هو نفسه ما عذبنى حين كنت أرى أبى ورجاله يسرقون الفلاحين بعد ذلك، أقصد عندما كبرت قليلا، وعندما رأيتهم يغالطون الفلاحين فى وزن القطن وفى عمليات الحساب الصغيرة. كنت فى آخر أيام المدرسة الابتدائية أوائل أيام المدرسة الثانوية، من أيامها بدأت أقرأ وأفهم، وبدأت الأسئلة تدور فى رأسى. تلك الأسئلة التى عذبتنى بعد ذلك طول العمر.. وظننت أن الوكيل أخطأ عندما حسب قناطير القطن الثلاثة على الميزان قنطارين ونصف فقلت بصوت مرتفع (بل ثلاثة قناطير) وكان الفلاح يقف فى أول الصف منكمشًا ومطرقًا يراقب قطنه الذى يتأرجح فى الميزان كذبيحة. فلما نطقت بكلمتى صرخ (ثلاثة قناطير يا حضرة الوكيل.. البك الصغير حكم) لكن أبى الذى كان يراقب الأمور من بعيد نظر إلى غاضبًا وقال «أنت يا ولد.. ما الذى يجعلك تقف هنا فى الغبار؟ ارجع حالاً إلى البيت»، ويومها أخذنى إلى القاهرة ووضعنى هناك فى مدرسة داخلية] .

هذه الازدواجية المكررة قصداً عن الإحباط والانكسار الخاص كمواز ومكرس للإحباط والإنكسار العام. كذلك التبرير الساذج الآلى الميكانيكى عن طفولة كل من النموذج الناصرى والشيوعى والذى دفعهما للانتماء السياسى، فالناصرى يجب أن يصبح ابناً لفراش المدرسة الفقير فى أسفل السلم الطبقى ليؤمن بعد ذلك بعبدالناصر المنتمى للفقراء، والشيوعى يجب أن يخون أبوه أمه ويستغل الفلاحين وهو من كبار الملاك فى حين أن الانتماء السياسى يتشكل وينضج عبر تعقيدات حياتية وفكرية وثقافية وإرادية وخبرات بالممارسة للنشاط العام فى المجتمع وتحولاته الطبقية، ونبتعد عن كل هذه التبريرات المصطنعة التقليدية وهذا ما يعرفه كل من اتخذ موقفًا منتميًا وأصبح مناضلاً سياسيًا من جدل عملية الصراع الطبقى فى المجتمع وفى خصوصية مصر بالذات. إننا هنا نجد مفهومات الكاتب النظرية الفوقية المغالية وهى تفسد بناء سياق الشخصية الروائية ودوافع سلوكها النفسية والعقلية وبالتالى مصيرها الآنى فى تشكيل الأحداث والوقائع كما سنتابع المسار الروائى بعد ذلك، ويتجلى مسلسل الإحباط والانكسار بشكل أكثر تعقيداً وعلى فضاء إنسانى وعالمى يمس أكثر من مكان فى العالم هى أزمة (برجيت شيفر) التى أحبها وعشقها الروائى الناصرى فى الغربة أو المنفى، رغم فارق السن بينهما.

هى ابنة محام نمساوى هارب وانهزم مع د. مولر فى جبهة الجمهوريين الديمقراطيين فى إسبانيا ضد فاشية فرانكو والملكيين وهو الآن لم يكن حظه مع القانون أفضل من الحرب، كل ما حدث هو أن أصحاب القضايا المهمة التى تحقق مكاسب كبيرة أصبحوا يتجنبونه ثم قاطعوه بالفعل وهاهو الآن بعد كل السنين التى عملها يعيش فى المنزل الذى ورثه عن أبيه لا يملك غير معاش الشيخوخة الضئيل وإعانة صغيرة من النقابة.

و(برجيت) تحمل منذ طفولتها مرارة اكتشاف علاقة د. مولر بأمها المريضة من وراء ظهر أبيها لذلك فهى تكن مشاعر احتقار وكراهية وغضب (لمولر) .

وقد تعرفت على طالب إفريقى يدرس فى النمسا هو (ألبرت) لم يكن أقدر الطلبة السود على الرفض بل على العكس كان أكثرهم اهتمامًا بالدراسة وكان لديه همه الخاص فهو لا يعرف متى سيعود إلى بلده، كان هاربًا من النظام فى بلده ومطارداً منه. لا يعرف كيف سينتهى كابوس ذلك الحكم الجائم هناك وقد حدثها من أول لقاء عن ذلك

الطاغية الذى كان يحكم أيامها والذى خرّب البلد.. لقد كانت بلده قبل أن يحكمها (ماسياس)المجنون واحة سعيدة الآن أصبحت جحيمًا، وكان (ألبرت) يعد رسالة عن لوركا، لقد ربطُ الحب والشعر والثورة بين قلبيهما، وانتهى بالزواج الذى عارضه فى البداية والدها ولكن ما أسرع ما دب العطب والخلاف بينهما نتيجة عوامل خارجية وخاصة فى نفس الوقت، فبعد الزواج لم يعد يزورها فى بيتهما حتى هؤلاء الذين كانوا يأتون إليهما من قبل ولم يهتما، وفى الجامعة كان الطلاب يسيرون خلفهم فى مجموعات لا ينطقون ولكنهم يلاحقونهما فى كل مكان بنظرات الكراهية، ولم يهتما، وحين ذهبا إلى المطعم الذى اعتادا من قبل أن يأكلا فيه وقف الجرسون بالباب وهو يشبك يديه على صدره ويقول أن كل الموائد محجوزة رغم أن معظم الموائد خالية وانعكس ذلك على (ألبرت) الذى أصبح يكره الخروج ليلاً ولم يعد يذهب إلى الجامعة وغرق فى الشراب، تقول (برجيت) للراوية الناصرى [فعندما بدأ (ألبرت) يتغير كنت أنا أيضًا أتغير كان فرح جديد يغمرنى.. أقصد أنه حين بدأ يستقبل أصدقاءه الأفريقيين وحدهم ويبقى معهم فى ركن من الغرفة، وهم يشربون ويتكلمون لهجة لا أفهمها، كنت مشغولة عنه، كان طفله الذى بدأ يتخلل جسدى يصرفنى عمن سواه، يصرفنى حتى عن المذاكرة لامتحان آخر السنة الذى اقترب، فلم أفهم إلا فيما بعد تلك النظرة الغائرة فى عينيه وتلك الضحكات العصبية، كنت مستغرقة تمامًا فى فرحى الخاص.

ومع ذلك فقد كان من الممكن أن يستمر كل شىء، أن نسترد نفسينا، بعد قليل بدأت أنتبه أنا وأفهم ما الذى يحدث (لألبرت)، أو أن يرجع هو إلى ازدرائه القديم لذلك الغباء وألا يبالى به، كان كل شىء ممكنًا حتى ليلة السبت تلك، حين خرجنا معًا، مثلما كنا نفعل فى القديم، نتمشى على شاطئ النهر]. فى هذه الليلة قرأ لها بصوت عال سطورًا عذبة

جدل الذات والانكسار
فى الحب فى المنفى

من رثاء (إجناثيو سانشيز) للوركا وفجأة هجم عليهما حوالى سبعة من الشبان البيض مخمورين تمامًا يحورون كلمات أغنية شائعة لكى يقولوا.. هى أكثر من امرأة.. أكثر من امرأة..هى أكثر من امرأة.. هى أكثر من العاهرات فى وقت واحد..، وتصلب جسد (ألبرت) وهجموا عليه بقبضاتهم وركلاتهم وسبابهم البذىء ودفع واحد منهم (بريجيت) من ظهرها دفعة قوية فسقطت على الأرض وهى تصرخ ألبرت.. ألبرت قتلوا طفلى.

ولكنها لم تكن بالفعل قد فقدت طفلها وحده ولكنها فقدت ألبرت وفقدت نفسها.

وذات ليلة عند عودتها من العمل فى المساء [سمعت وأنا على السلم أصواتًا كثيرة حادة فى غرفتنا، دخلت مفزوعة فوجدت أصدقاءه الإفريقيين جميعًا هناك، كانوا يحيطون به وهو يجلس على مقعده مخمورًا ورأسه يهبط بين كتفيه كعادته فى تلك الأيام، كانوا يشتمونه ولم يبالوا بى عندما دخلت.. بالعكس أمسكه أحدهم من ياقة قميصه ورفعه قليلاً وهو يقول: انطق! ثم عاد يرميه مكانه ولكن ألبرت لم ينطق.

هتفت وأنا أحاول الوصول إلى زوجى! ماذا حدث؟ قولوا لى ما الذى حدث؟

فرد أحدهم وهو ينتفض غضبًا: هذا الكلب.. هذا الخائن يكتب إلى ماسياس.. حدث أم لم يحدث؟

تطلعت نحوه مثلما كانوا يتطلعون جميعًا.. كنا ننظر إليه وظل هو صامتًا لفترة وهو ينقل بصره بيننا ثم ثبت نظرته على أنا طويلاً وقال ببطء وهدوء بصوت (البرت) الحقيقى القديم: أنا لم أخن أحدًا.

وعاد يجيل بينهم عينيه الواسعتين المحمرتين لينظر إليهم واحدًا واحدًا وعلى شفتيه ابتسامة غريبة قبل أن ينفجر بالضحك وهو يقول: لأنكم سعداء هنا حقًا؟ ردوا على.. لأنكم سعداء هنا لا تريدون العودة إلى هناك؟ وبصق جانبًا حين قال ذلك فصفعه أحدهم على وجهه، وقال آخر وهو يصوب نحوى عينين محتقنتين أيضًا بالغضب! هذه المرأة الأوروبية هى السبب، ولكنهم جذبوه بعيدًا وخرجوا وهم يغمغمون لى باعتذارات غير أنى أنا وحدى كنت أعرفه.. كنت متأكدة أنه على حق].

نعم هذه المرأة الأوروبية هى السبب.

وحدث الانقطاع والفراق ولم تعد تتابع أخبار (ألبرت) بعد الطلاق.. كان هو الذى هجرها وعاد إلى إفريقيا بعد أن قاطعه كل زملائه وقد سمعت أنه أصبح سفيرًا لبلده فى مكان ما.. لقد أنهى العالم ما بين (ألبرت) وبينها فى هذا الجو القاتم الخانق الملوث والمعقد من الإحباط والانكسار وخيبة الآمال وانهزام الأحلام والذى يعانيه بمرارة أبطال الرواية الرئيسيون، ينسج الكاتب فى امتداد أسلوبى وبنائى جمالى خيوط علاقات خاصة تلونت إيقاعاتها ومساراتها من أزمات القهر والقمع والتسلط واغتيال حقوق الشعوب لا فرق بين قهر الشعب البرازيلى وقهر المصريين وقهر الفلسطينيين، فالكاتب قد اختار نماذجه الروائية من المهمومين بالقضايا العامة وهم منغمسون حتى الأعناق فى المأساة البشرية يتابعونها ويرنون رغم وهن الانكسار لأدوار لهم ويحلمون بغدٍ أكثر حرية وتقدمًا وعدالة.

وقبل أن نرصد بداية نشوء علاقة الراوية الناصرى المنفى وبريجيت وتحولاتها من الصداقة ودهشة الاكتشاف الإنسانى لكليهما ثم تحول ونمو الصداقة بهدوء وعذوبة وتعقد إلى حالة جنونية من الحب والعشق لم يمنعها الفارق الكبير فى السن والتجربة بين الراوية الناصرى وفتاة فى عمر ابنته.

قبل كل ذلك نتوقف قليلا عند مهارات البناء الروائى والتعبير الأسلوبى العميق والسهل فى نفس الوقت.

إن الكاتب لم يتصنع ويدع استخدام الأساليب الحداثية فى آليات السرد ورغم ذلك فبناء هذه الرواية (الحب فى المنفى) بناء تجريبى جديد ربما لاختيارها الزمن الروائى الدائرى والانتقالات المتوترة بين الحاضر والماضى والمستقبل واختيارها شكلا من الوثائقية الروائية، بمعنى أنه ورغم ما قد يظنه القارئ أسلوباً تقليدياً لأن يسرد ويقدم الراوية الأول وقائع وتشكيلات المسار الروائى إلا أن دائرية الزمن والدوران الدائم حول الأحداث والانتقالات فى الزمان والمكان والخارج والداخل للنماذج الروائية تكشف عن إتقان محكم يطرح إشكاليات حياتية وثقافية وسياسية للإنسان المعاصر فى وحدة متلازمة ومتسعة بين الإنسان المصرى وأزمته والإنسان العربى والأوربى فى دوامة تغيرات العالم التى تستقطب أحداثها هذه المدينة الأوربية المحايدة والتى انتهك الكاتب قناعها ليكشف عن كواليس السياسة والمؤامرات والترتيبات التى يضلع فيها أحد أمراء دول الخليج.

التقى الراوية الناصرى ببريجيت أول مرة خلال مؤتمر تعقده لجنة اسمها لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلى كانت تترجم إلى الإسبانية اعترافات (بيدرو إيبانيز) عمره ٣٦ سنة ويعمل سائقًا فى العاصمة سانتياجو عن التعذيب الإجرامى الذى تعرض له هو وشقيقه، وقد عرفه صديقه (إبراهيم) الشيوعى على (د. مولر) عضو اللجنة و(بريجيت)، وبعد مجادلات فى السياسة وأحوال العالم والوضع فى لبنان وإحساس الراوية الناصرى بانجذاب نحو تعبيرات وجه (بريجيت) وابتسامتها الحلوة فوجئ بها تطلب منه أن يأخذها معه عندما أعلن عن رغبته فى الانصراف، ثم تطور الأمر بأن دعته إلى شقتها بعد تمنع منه يرفض الشراب لتعبه لتصنع له فنجان قهوة قوياً، وهناك شربت (بريجيت) بقوة وانفعال وبدأ الراوية الناصرى يتعرف عليها وعلى طفولتها وحقيقة علاقتها المعقدة بـ (د. مولر)، وتطورت إلى مستوى أرقى حيث وثقت فيه وحكت له قصة حبها وزواجها وانفصالها عن (ألبرت) وإجهاض طفلها ولن نخوض أكثر فى تعقد وطبيعة ودلالة علاقة الراوية الناصرى (ببريجيت) فقط نتساءل عن هذا المنفى الوردى الحميم والمعطر بقبلات وشبق الجنس بين ادعاء الراوية الناصرى بأنه منفى والأمر فى الحقيقة والواقع لا يعدو تغيراً فى منصبه الصحفى الذى صعد إليه أيام انتصار الناصرية وحكمها ثم تحوله إلى مجرد مراسل زائد عن الحاجة بعد انكسار الحلم وحدوث التغييرات المضادة التى أحدثها السادات، وطبعًا الراوية لا يكشف عن أى نشاط سياسى معارض لما يحدث من تراجعات اللهم إلا تأليفه كتاباً عن عبدالناصر فهو مازال ملحقًا بجهاز الاعتقال... هو ذا ينعم فى المنفى بالثرثرة والذكريات الضائعة والحب أخيراً من فتاة هو أكبر منها سناً.

تفتتح الرواية باعتراف ساخن للراوية الناصرى [اشتهيتها اشتهاءً عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم، كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزاً وأباً ومطلقًا، لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئًا لأعبر عن اشتهائى لكنها قالت لى فيما بعد! كان يطل من عينيك] غير أن (بريجيت) فى البداية تخوفت من هذه الرغبة والوقوع فى الحب [مشت بجانبى بطيئة على غير عادتها، ولم تكد تتحرك خطوات حتى توقفت وقالت بصوت حازم! اسمع لا أريد أن أراك بعد اليوم، سامحنى ولكن يحسن ألا نلتقى وأظن أنى أحببتك وأنا لا أريد ذلك، لا أريده بعد كل ما رأيته فى هذه الدنيا].

ولا نريد أن نوغل فى تفصيلات هذه العلاقة العاطفية فلا جدال أن الكاتب غلفها بعديد من المبررات الموضوعية فكلا الاثنين اجتاز فى حياتهما مآسى الانكسار والإحباط ومازال قلبهما ينبض بالرغبة فى تمجيد الحياة وإنسانية الإنسان والأهم أنهما يعانيان الوحدة فى هذه المدينة الوثنية الأوربية ويشغلهما الصراع الإنسانى ويرقبان استلاب حقوق الإنسان لذلك فالتقارب العقلى والوجدانى تم فى إقناع وصدق فنى ولعل أنضج لقاء تم بينهما توحدهما فى الحزن والغضب من مأساة ذبح الفلسطينيين فى بيروت عندما دمر التتار كل نفس إنسانية وقتلوا الأطفال والعجائز وبقروبطون النساء الحوامل واستخدام مليشيات الكتائب المتعصبة فى تخريبه وتدميره لمعسكرات الأجنبى الغزل.

إن قصة الحب فى هذه الراوية تؤكد مكر وتحايل الكاتب ليناقش مأساة الشعب العربى فى بيروت وفلسطين وفضح وهتك القناع عن الغطرسة والفاشية الجديدة لإسرائيل والحلم الصهيونى، فهو يدور ويناقش هذه المأساة عبر علاقة إنسانية تربط بين مصرى وأوروبية مؤكداً التسامح والبعد الإنسانى ولعل أخطر ما تكشف عنه الرواية هى مؤامرات أمراء النفط فى الخليج وضلوعهم مع الصهيونية فى حصار وضرب طموحات الشعب العربى وحقدهم على عبدالناصر وحلمه القومى ومعاداته لأمريكا وإسرائيل هذا البعد السياسى من أخطر الموضوعات التى تناولها بجرأة ووعى الرواية لذلك يجب أن نتوقف عند خطوطها المعقدة ونسيجها العنكبوتى الملغز، والذى سوف ينهى حياة الراوية الناصرى نهاية مأساوية دالة.

حاول (الأمير حامد) عن طريق (يوسف) وهو شاب مصرى من جيل السبعينيات الذى تمرس بالمظاهرات الطلابية ضد تراجعات السادات عن المشروع الناصرى للنهضة وجرب الاعتقال والمطاردة حتى هاجر إلى الخارج واستقر فى هذه المدينة المحايدة التى يوجد بها الراوية الناصرى وهو منذ شبابه يطمح للعمل فى الصحافة هو الآن مجرد جرسون وعامل فى مطعم تمتلكه سيدة أكبر منه فى السن أحبته

وتزوجته وتشعر دائمًا بهواجس كئيبة أن يتمرد عليها ويتركها عن طريق (يوسف) التقى الراوية الناصرى بالأمير (حامد) الذى يفكر فى مشروع إصدار مجلة ولنحاول أن نتعرف على أفكار وخبايا الأمير (حامد).

يقول الأمير (حامد): [فى الواقع أن فكرتى كما شرحتها ليوسف هى أن تصدر صحيفة صغيرة ولكنها تضم صفوة الأقلام العربية أقصد الأقلام القومية والتقدمية أنا أعرف اتجاهك الناصرى بالطبع، ويخطئ من يحسب أننا كنا ضد المرحوم ناصر بالعكس نحن، أو على الأقل أنا أعرف أنه الوحيد الذى حاول أن يصنع شيئًا لهذه المنطقة، لم يكن أحد يسمع بنا قبله ولكنه أعطى لبلادنا قيمة فى العالم وكان يتعلم من أخطائه عرف تمامًا قبل أن يموت أن السوفيت كانوا يخدعونه وأنه لا مصلحة لنا فى أن نناطح أمريكا، وكان على وشك أن يتغير وأن يغير ولكن وتذكر شيئًا فضحك ضحكة صغيرة وهو يقول: فهم رحمة الله أخيرًا روح الشعب أنت تعرف رأينا فى مسألة زيارة الأضرحة، ولكنى تفاءلت مع ذلك عدما زار ضريح السيدة زينب بعد النكسة، وإن كان الوقت لم يمهله ثم تنهد الأمير وهو يتأمل مسبحته كأنه يخاطبها انظر إلى ما وصلنا إليه انظر إلى حالتنا الآن فى لبنان] وكعادة أمراء النفط فى الخليج لشراء كل شىء حتى الأقلام والكتاب عرض عبر (يوسف) مظروفًا من الدولارات على الراوية الناصرى ليقوم بجولة للنقاهة!. غير أن الراوية الناصرى رفض بشدة وتأزم الموقف.

ويقول (يوسف) الذى يعرف الأمير جيدا فقد عمل عنده سائقاً لفترة [عنده كثير من الشركات، وهو يتاجر فى الخيول العربية وفى البورصة وفى كل شىء وعنده أيضاً شركات فى أمريكا وفى بلده وفى كل مكان فى الدنيا] وعندما ضيق الراوية الناصرى الخناق على (يوسف) ليعرف الدافع الأساسى للأمير لإصدار هذه الصحيفة اعترف (يوسف) بعد تردد [الأمير حامد يا سيدى شقيق أصغر

جدل الذات والانكسار
فى الحب فى المنفى

لحاكم البلد، ولكنه يعتقد أنه أحق بأن يكون ولى العهد بدل الشقيق الأكبر لأن ولى العهد غير متعلم ويقول البعض أنه هنا أبيض.

قال يوسف العبارة الأخيرة وهو يمسح جبهته بيده، لم أكن سمعت هذا التعبير من قبل ولكنى فهمت معناه وواصل (يوسف) كلامه: ومع ذلك فالحاكم يخاف من ولى العهد لأن له أنصاراً ويخاف أيضًا إن عين الأمير حامد بدلا منه فقاطعته ضاحكاً:

- أن يأخذ الأمير حامد مكان الحاكم نفسه!

- عليك نور يا أستاذ.. والصحيفة على ما أتصور ستكون سلاحاً يحارب به ولى العهد ويضغط به على الحاكم لهذا أوشكت أن أضحك عندما تكلمت حضرتك عن الصحيفة الإفرنجية وعن نشر مشاكلنا فى أوربا وهذا الكلام أعتقد يا سيدى أنه يريد صحيفة قوية بالفعل يتكلم عنها الناس وتكتب فيها أقلام كبيرة ولكن ما يهمه من كل هذا هو بلده فى الخليج عشرة أعداد منها تدخل إلى هناك ولو بالتهريب وينتهى الغرض من الصحيفة.

ولم ينس الراوية الناصرى (الأمير حامد) وتيقظ الحس الصحفى فيه وبدأ يبحث عن حقيقة (الأمير حامد) حتى اكتشف أمراً مريبًا وهو علاقته بالمليونير (إسحاق دافيديان) الصهيونى وقد هاجر من مصر سنة ١٩٥٦ وأخذ جنسية البلد وهو يملك الآن نصف العمارات فى المدينة وقد تبرع بمائة ألف دولار بعد حرب لبنان لجيش إسرائيل وهو من رجال إسرائيل المعروفين هنا، يكتب لكل الصحف دفاعًا عنهم، وينظم الندوات، ويستضيف الوفود التى تأتى من هناك والأخطر أنه بجانب تجارته فى العقارات والفنادق والبنوك والبورصة وكل شىء، وهو أكبر تاجر للخيول العربية فى أوروبا وأن (الأمير حامد) هو أكبر شريك (للدافيديان).

وعندما عرف (يوسف) هذه الحقيقة المروعه وقع فى رعب وقال مفجوعًا يكاد يصرخ ومازالت نبرة عدم التصديق فى صوته.. ربما كنت مخطئًا، الأمير رجل قومى أنت سمعته بنفسك يتحدث كيف؟ له أصدقاء من كل الأحزاب العربية، بل ومن منظمة التحرير نفسها!

قال الراوية الناصرى: اسمع يا يوسف.. من أسبوع وأنا لا أفعل شيئًا غير البحث فى موضوع الأمير.. اتصلت بكل من أعرف هنا حتى بالعاملين فى السفارات العربية الذين أحاول طوال الوقت أن أتجنبهم، وذهبت إلى البورصة، وتحدثت مع محررى الاقتصاد فى الصحف ومع تجار الخيول وحتى مع محررى أبواب سباق الخيل، لو كانت عندى ذرة شك لما تحدثت إليك.

- ظل صامتًا فترة ثم قال: ولكن لماذا يفعل هذا.. عنده مال قارون.

- هذا سؤال آخر لا أعرف جوابه، ولا أعرف أيضاً لماذا يريد هذه الصحيفة الملعونة ولا لماذا يريدنا معه، كل ما أعرفه أننى لم أطمئن إليه من أول لقاء وأول عبارة قالها عن عبدالناصر وعن الأمريكان أيقظت فى نفسى شيئًا، وما عرفته عنه بعد ذلك أكد حدسى ربما كان يريد الصحيفة بالفعل بسبب طموحه للحكم ورغبته فى أن يحارب ولى العهد... وربما تكون المسألة أكبر من ذلك لا تعرفها أنت ولا أعرفها أنا هو على أى حال ذكى جداً وغنى جداً وطموح جداً، ومقنع إلى أبعد حد.. أمثاله لا يغيبون عن أعين الكبار الذين يخططون.

ولكننى أمسكت لسانى ولم أكمل ما كنت أفكر فيه وقلت بدلا من ذلك.

ـ هو باختصار يريدنا خاتمين فى إصبعه لكى يفعل شيئًا لا أعرفه ولم يكن (يوسف) يتابعنى وقتها كان يتمتم.

ـ الأمير شريك (دافيديان).. إذن لو عملنا مع الأمير فكأننا نعمل مع (دافيديان)، و(دافيديان) دفع التبرع لإسرائيل].

هذا البعد السياسى المتآمر المتشابك المعقد يشكل أخطر وأهم جوانب هذه الرواية الواعية ويؤكد كلية الرؤية والبصيرة الجدلية للكاتب فى الربط المحكم بين جزئيات وسياسات ومخططات تبدو متباعدة تدور كخيوط العنكبوت حول مصائر كل من الشاب النموذج لجيل السبعينيات المهاجر جيل انكسار الأحلام ـ يوسف ـ والراوية الناصرى المهزوم وأيضًا وكما ستكتشف فيما بعد ـ (بريجيت) غير أننا نتوقف قليلا هنا عن رصد هذا التآمر الذى يوحد فى الهدف بين الأمير (حامد) الخليجى رمز الرجعية العربية والصهيونية فى اغتيال حكم الشعب العربى والحقوق الفلسطينية لنطل على جانب آخر يكشف ويصور ويسجل وثائقيًا بالصورة ومانشيتات الصحف والأخبار والسرد للذين شاهدوا وشهدوا على مجزرة الغزو الإسرائيلى الإجرامى للبنان وتصفية المقاومة الفلسطينية وذبح وقتل الفلسطينيين وتدمير وهدم مخيمات اللاجئين.

لقد فرضت إسرائيل الحرب الشاملة على العرب بحجة غريبة هى أن شخصًا مجهولاً أطلق النار على سفيرها فى لندن.

والكاتب فى استخدامه للمنهج الوثائقى يجعل منه فعلاً روائيًا يشارك فى عملية البناء والسرد ويوزعه بمهارة لكى يعطى صورة شاملة وكاشفة عن تفصيلات هذه المأساة وفى نفس الوقت يكشف عن مواقف القوى العالمية والقوى العربية ويعلن الترهل والضعف واللامبالاة التى تصل لحد الخيانة لبعض الأنظمة العربية وسنختار بعض جزئيات وثائقية لهذه المأساة، أوردها بدقة الكاتب عن طريق (برنار) الصحفى اليسارى تعرف الراوية الناصرى على (ماريان إريكسون) ممرضة من النرويج تركت لبنان أمس وتقضى هذا يومًا فى طريقها إلى بلدها.

تقول [بعد توالى الغارات الجوية وضرب المدفعية واقتحام الدبابات على العيادات الطبية والملاجىء والمستشفيات والمخيمات فى الصباح كان كل شىء قد انتهى البيوت والبشر وكل شىء عندما خرجت لحظات فى الفجر لم أتعرف على المكان، كانت هناك حرائق فى البيوت القليلة التى ظلت قائمة، ولهب ودخان يخرج من أنقاض البيوت التى تهدمت، وكان هناك أشخاص قلائل يجوسون وسط الأنقاض وعلى الأرض كانت الجثث والأشلاء فى كل مكان، وبالذات حول المخابئ، سأشرح لك شيئًا عن هذه المخابئ كانت حفرًا فى الأرض مغطاة ومبطنة بالأسمنت، كانت تصلح إلى حد ما ضد الغارات الجوية، لأنه مالم تخترق القنبلة السقف مباشرة فإن المخبأ يحمى من الشظايا ولكن مع المدفعية الثقيلة التى كانت تدك البيوت والأرض تحولت معظم هذه المخابئ إلى مقابر لمن لجأوا إليها، وكانوا يتكدسون بالعشرات أطفالا ونساء فى هذه المخابئ رأيت واحدًا منها وكان قد تحول إلى بحيرة صغيرة تطفو فوقها رءوس وسيقان وأذرع واستطعت أن أحصى من الجثث الطافية].

ورغم ارتفاع الضغط والصداع حاول الراوية الناصرى أن يكتب ويبعث إلى القاهرة بما جمعه من تقارير ووثائق ومعلومات عن الجريمة الإسرائيلية فى لبنان يقول فى أسى جارح وغضب وسخرية.

[نظرت إلى صورة خالد وهنادى على المكتب، ثم رفعت نظرى إلى عبدالناصر المبتسم وسألته.. ماذا أكتب؟

قلت له ماذا أفعل؟ جربت كل شىء.. كتبت موضوعًا لنصف صفحة على الأقل عنوانه «ارتياع فى أوروبا لمجازر بيروت» فنزل فى نصف العمود تحت عنوان «دول أوروبا تنتقد مواقف إسرائيل» أنقل فى مقال فقرات طويلة من تقارير الصليب الأحمر وجمعيات حقوق الإنسان التى تتكلم عن قصف المستشفيات وعن استعمال القنابل الفوسفورية والعنقودية المحرمة دوليًا، فيختفى ذلك كله من صلب المقال.. فى كل مرة «أخفف» اللهجة لكى ينزل المقال. أنقل ما تقوله مصادر محايدة ولا أذكر رأيى. أحكى عن عضو مجلس نواب أمريكى، أمريكى هذه المرة، توقف فى المدينة فى طريق عودته من بيروت أكتب أنه قال: إن ما يحدث فى بيروت هو جريمة العصر، أنقل قوله: إن أمريكا تدفع لإسرائيل ٧مليون دولارًا من المعونات يوميًا وإن هذه الأموال هى التى تُستخدم لقتل الأطفال والنساء فى بيروت، فيكون الخبر(سيناتور أمريكى يقترح خفض المعونة لإسرائيل).

ماذا أفعل؟.. ماذا أكتب؟ لا يمكن على أى حال أن أضع شهادة (ماريان) فى الرسالة الشهرية! كيف؟ ممرضة نرويجية تمشى على قدميها ١٤ساعة وتحكى مشاهداتها فى بيروت؟ تضرب الرقم القياسى فى إحصاء الجثث؟ ماذا أفعل؟].

أمام هذا الصمت القاتم والتجاهل واللامبالاة من الأنظمة العربية والتى لا تعرف إلا كلمات مطاطة إنفعالية عن الإدانة والشجب أمام هذا التمزق العربى من جريمة العصر ضد لبنان والفلسطينيين لا يجد الراوية الناصرى إلا أن يسقط صريعًا لجلطة فى القلب أوشكت أن تقضى عليه ويأمره الطبيب بعدم الانفعال.. يطلب منه إذن أن يتجاهل كل ما آمن به وعمل من أجلهم من مثل المبادئ.

جدل الذات والانكسار
في الحب في المنفى

ورغم نغمة الحب والغرق فيه إلى آخر مدى مع (برجيت) إلا أن السؤال القلق المحير ظل يحوم حوله ويترصده ويطالب بالإجابة فلا يملك إلا أن يعترف «من أكون؟ ها أنذا أعرف أخيراً من أكون.. لست مهمًا على الإطلاق! لم أكن مهمًا في أي وقت!.. ابن الفرّاش.. نائب رئيس التحرير... دخلت بورسعيد... صعدت جبال اليمن.. طظ.. طظ.. طظ... ماذا فعلت في حياتك بعدها؟ عشت تتلذذ بتعذيب نفسك كما قال (إبراهيم).. لم تفعل حتى مثل (ماريان) ولا مثل (إبراهيم) ولا حتى مثل (مولر).. واجهت الحرب الحقيقية فأسرعت تعقد صلحك المنفرد ثم رحت تعتبر نفسك ضحية وشهيداً... شهيداً لأي شيء ضحية لمن غير غرورك وضعفك وطمعك بأن ترد للدنيا صفعة لن تردها أبداً الا بأن تسرق منها السعادة؟ أية فرحة إذن لأني أخيراً قد سقطت.. أية فرحة أن أفقد الآن كل ذلك الماضي لكي أجدك يا بريجيت!

وما بقي الآن هو السعادة!.. لا شيء غير السعادة.

معذرة أيها الأمير هاملت! أترك لك أنت ألا يبقى سوى الصمت.. أنت يليق بك الصمت الجليل وأنا ما كتب لي أن أكون أنت.. إن أنا إلا عجوز مخدوع شقشق لحظة بالكلمات فلم تدر الكلمات إلا في أذنيه معذرة أيها الأمير، لأن ما بقي لي هو السعادة!

وسامحني يا إبراهيم.. لأنها لا ترجع لي في آخر العمر كعقاب، بل ترجع نعمة] .

وهكذا تتعقد إشكالية البطل الرئيسي في الرواية ليكتشف في شتاء عمره أنه (عجوز مخدوع شقشق لحظة بالكلمات فلم تدر الكلمات في أذنيه) هو لم يكتب له أن يكون هاملت.

هذ التجسيد الفني المتقن للنمط الروائي الإشكالي يجعل لهذه الرواية الحافلة أهمية إدراك إشكالية جيل ثورة يوليه ١٩٥٢ خاصة الجيل الذي انتمى لزعيمها ومخططها ومنقذها جمال عبدالناصر والذي ألقى بكل حياته وقامر بمستقبله بالإيمان بإنجازاته السياسية والاقتصادية الفوقية.. غير أنه لم يدرك في الوقت نفسه مآسي وأهوال الزعامة الفردية وشمولية نظام الحكم ولم يستيقظ لتناقضات هذا النظام الناصري الذي اعتمد على مؤسسة عسكرية كان المهيمن عليها أحد قواد الثورة الجهلاء الذي حولها إلى عزبة خاصة وانصرف لملذاته ومغامراته الخاصة وجر البلاد بطيشه وجهله ونزقه إلى مأساة هزيمة ١٩٦٧ التي صدمت وهزت إيمان جيل الثورة وكانت المسمار الأول في نعش عبدالناصر رغم محاولاته المستميتة في نهاية عمره أن ينقذ الموقف ويعيد بناء القوات المسلحة وينقذ نفسه لاعتماده على أجهزة المخابرات والأمن ويموت وهو يحاول لم الصف العربي وإنقاذ المقاومة الفلسطينية من تصفيتها الأولى التي قام بها ملك الأردن حسين الهاشمي سليل الخائن الملك عبدالله.

إنها مأساة تراجيدية لجيل استطاع بهاء طاهر بشيء من الصدق أن يلتقطها ويجسدها بالصوت والرمز والمجاز في إشكالية بطله المأساوي النبيل الراوية الناصري.

والآن وقد رحل الزعيم والأب الذي فرض وصاية بونابرتية على الشعب فقد إنتصر الجناح اليميني في الثورة بانقلاب مايو ١٩٧١ بقيادة السادات وإحداث تراجعات جذرية عن المشروع الناصري للنهضة وجر العرب لصلح منفرد مع إسرائيل وحدثت تعديلات طبقية في قلب العملية الاجتماعية بعودة الرأسمالية وملاك الأرض والانفتاح الاستهلاكي والمجتمع الطبقي والارتماء في أحضان أمريكا واستخدام السلام مع إسرائيل... الآن يشعر البطل الناصري بالغربة والمنفى والإحباط ويشهد مأساة لبنان والفلسطينيين ويقع فريسة المرض والتآكل والوهن.

غير أن الكاتب برؤيته الشمولية يقدم المقابل الثوري للبطل الناصري المهزوم مجسداً في شخصية إبراهيم الشيوعي الذي واصل القتال وانتمى للمقاومة الفلسطينية وعمل في صحيفتها في بيروت فكيف كان مصيره.

مصيره ارتبط بمصير الفلسطينيين والمقاومة في بيروت وها هو يتصل ويصرخ من بيروت الدامية الجريحة في التليفون محدثاً الراوية الناصري ليكتب عن المأساة، [لا أفهمك يا إبراهيم. ماذا تريدني أن أكتب أي ذباب؟ رد إبراهيم في صراخ غاضب. اكتب ما أقوله لك.. في صبرا تغطي جبال من الذباب جبالا من الجثث، لا، أشطب هذا، اشطب الذباب مازال بالفعل يطن في أذني... آسف ولكن لم يعد هنا مكان أكتب منه بعد أن خرجت المقاومة أغلقوا صحفنا كلها.. أريد أن أقول لك ما رأيته قبل أن يضيع الوقت، لابد أن تسجله انتظر لحظة انتظر] وضاع صوت إبراهيم الشيوعي وانقطع، ويترك الكاتب النهاية مفتوحة لا نعرف هل استشهد أم ضاع في الزحام؟

هكذا تشكل أحداث الوطن العربي مصير أبنائه في كل مكان والدليل على ذلك مصير نمط الشيوعي المصري إبراهيم الذي واصل نضاله حتى انتهى مع المقاومة الفلسطينية فماذا كان مصير الراويه الناصري، لقد بدأت النهاية تحكم حلقاتها الخانقة وقد بدأ بوصول خطاب من رئيس التحرير في مصر [السيد فلان ثم [نظراً لما قرره مجلس الإدارة من ضرورة خفض النفقات تنفيذاً لتوجيهات السيد... فقد تقرر إلغاء وظيفة المراسل

الصحفى فى مدينة.. على أن يتم تنفيذ هذا القرار خلال شهر من تاريخه، توقيع، عن رئيس مجلس الإدارة] فى نفس الوقت قالت له بريجيت [منذ أيام قال لى المدير إنه لم يعد يستطيع استبقائى فى الشركة، لأن الشرطة سألته عن تصريح العمل، نصحنى أيضاً ألا أبحث عن عمل آخر فى المدينة لأنه سيكون هناك باستمرار من يسأل عن تصريح عمل، قال لى كل الحقيقة كآخر دليل على الصداقة.. كآخر نصيحة.

ـ ولكن لماذا؟

وضعت يدها على كتفى وأشارت باليد الأخرى إلى الخطاب المفتوح وهى تكاد تصرخ:

ـ حاول أن تفكر!

ثم صرخت بالفعل وهى تدفن وجهها فى كتفى.

ـ هذا عالم ماسياس وسمو الأمير! لا فائدة!].

لقد استدعى الأمير(حامد) (بريجيت) بحجة إعطائه دروساً فى الفرنسية وأفهمها أنه يعرف علاقتها بالراوية الناصرى... ثم بدأ يشعر الراوية بمن يراقبه ويتتبع خطواته، وبدأ يشعر بالخطر وحاول الاتصال بالأمير دون جدوى وعندما ذهب إلى قصره فى ضواحى المدينة أوشكت الكلاب المدربة أن تنهشه.

لقد أدرك أن النهاية نهاية كل شيء قد وضعت ونمت حلقات المؤامرة من مصر ومن أمير الخليج ومن دافيديان ولابد أن يغادر البلدة كذلك سترحل (بريجيت) وتنهى هذه العلاقه العاطفية التى ومضت كالبرق فى ليل شتائه الحزين.

[انتهى كل شيء ولم يعد بيدك. أنت، ما يمكن أن تفعله. لم يبطئ كثيراً ذلك اليوم.

خشيت نهايته فجاءت أسرع مما توقعت. ظللت تحارب هواجسك وأنت تتخيل تلك النهاية! ستهجرك بريجيت.. ستجد شاباً من سنها.. شخصاً من بلدها يحب الرقص كما تحبه هى، ويحب مثلها تسلق الجبال وتلك الأشياء التى كانت تذكرها عرضاً فى حديثها معك والتى لا تعرف أنت عنها شيئاً، هل ستصحو ذات يوم فتجد منها رسالة وداع، أو تجدها قد اختفت دون وداع؟ هل تأتى النهاية حين تسقط أنت مرة أخرى بعد أن تتمرد تلك الشرايين التالفة فلا تكون صحوة أخرى ولا شفاء آخر؟

وهل تأتى النهاية دون صخب على الإطلاق؟ يذوى الحب وتقتله العادة والسأم؟ كل شيء تخيلته فى لحظات الرعب من أن تختفى (بريجيت) من حياتك، كل شيء غير أن ينتهى العالم، كما قالت هى ذات مرة ما بينك وبينها، غير أن ينقض ذلك السيف من المجهول فيبترنى منها.

كانت هناك صبارة جف فيها كل شيء أشواكها المشرعة التى تخز لحمها العجوز، صبارة لا تموت ولا تحيا، مددت لها يدك فبعثت أوراقها الميتة لتكون شجرة من أشجارك الوارفة التى تجديها تفرعت منها الأغصان كلها دفعة واحدة، لكى يعرى مرة أخرى الصبارة والأشواك.

لكى ترجع العيون المفتوحة فى الليل بحذق فى الظلمة.

ذلك ما يحدث فصارع إذن تلك الخيل التى تداهمك، صارعها وحيداً أو معك الصبر أو دون الصبر، أرنى ما يمكن أن تفعله].

ورحلت (بريجيت) دون وداع وأسدل الستار على كل شيء ولكنه يجب أن يصفى حسابه مع الأمير ومع الكلاب [ولكن ماذا عن الكلاب، لن تصفى مع العالم أى حساب، كل شيء انتهى. أنت و(بريجيت)، أنت وإبراهيم و(بريجيت)، أنت وإبراهيم وبريجيت وإيلى ويوسف، أنت وخالد منار، كل شيء ينتهى، فماذا تنتظر؟ لماذا لم تطع بريجيت عندما حانت اللحظة؟ أن تكونا معاً إلى الأبد بعيداً عن العالم بعيداً عن الأمير بعيداً عن الحرب، التى لا تستطيع أن توقفها عن الدماء التى لم ترقها ولكنك تخوض فيها، لماذا لم تواتك الشجاعة؟ لماذا لم تكن مستعداً؟

وأسلم نفسه إلى تلك الشوارع التى تصعد وتهبط حتى انتهى إلى حديقة مهجورة أمام النهر، وعرض عليه بائع مخدرات بضاعته ولم يسمع غير أنه عرف الصوت وملامح الوجه إنه (بيدرو)، كان شرطياً، وكان يتحول هو أيضاً إلى نقط ملمنمة، راحت تتموج، وراحت تصغر وراحت تغيب وكان الصوت يأتى من بعيد يا سيد يا سيد.. هل أنت بخير لم أكن متعباً، كنت أنزلق فى بحر هادئ.. تحملنى على ظهرى موجة ناعمة وصوت ناى عذب.

وقلت لنفسى: أهذه هى النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتى من بعيد.

كان الصوت يكرر يا سيد.. يا سيد! ولكنه راح يخفت وراح صوت الناى يعلو.

وكانت الموجة تحملنى بعيداً.

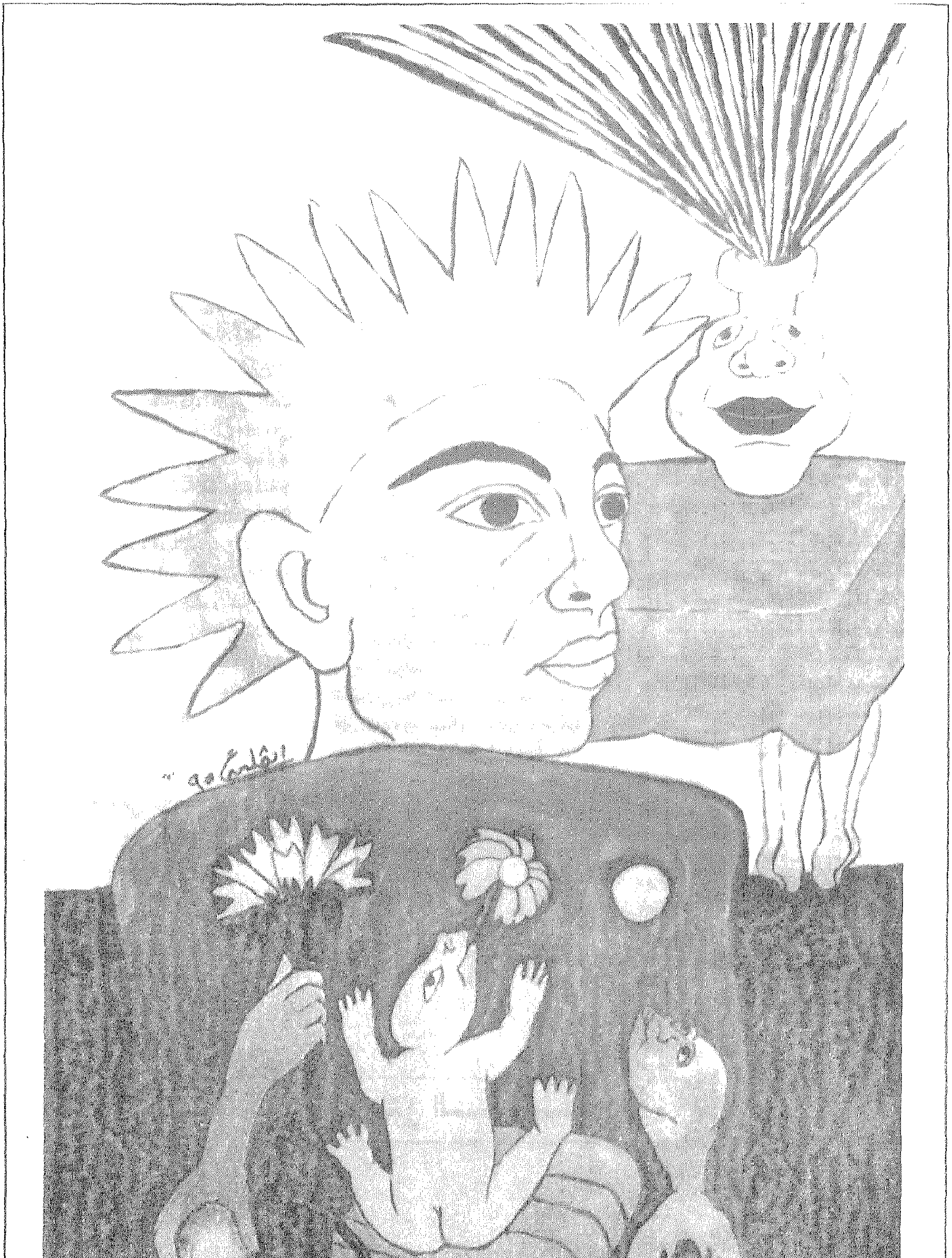
تترجرج فى بطء وتهدهدنى.. والناى يصحبنى بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة.

هذه النهاية الغامضة الضبابية المفتوحة لحياة البطل الرئيسى تؤكد مهارات الكاتب فى دفع القارئ للمشاركة فى مأساته وتلون بشاعرية محكمة الإيقاع ومكثفة الصورة على الآفاق الرحبة متعددة المستويات التى ناقشتها هذه الرواية التى نبعت من هموم المرحلة التاريخية المنهارة التى تعيشها فى مصر والوطن العربى.. مرحلة التمزق العربى وحرب العرب مع العرب والاستسلام والمهادنة والتبعية أمام الغطرسة الإسرائيلية وترك مشروع التوسع الصهيونى بلا ردع.

إنها رواية تنغمس فى الهموم المعاشة وتناقش بجرأة وتقرأ وتحلل وتفسر أزمة النضال والوجود للعرب وتطرح وتجسد نماذج

سياسية مهمومة وصادقة اكتوت بويلات الأنظمة العربية الشمولية ودفعت حياتها وأحلامها من أجل سراب من الكلمات العنترية التى ما قتلت ذبابة، ورغم أن الكاتب أدار أحداثها ووقائعها فى الغربة إلا أنها هتكت القناع عن أزمة مجتمعه فى البداية والنهاية ورغم ما قدمناه من ملاحظات نقدية، فيبقى لهذه الرواية الجادة أنها حاولت أن تساهم بلغتها الفنية الشاعرية وبعدها الإنسانى فى طرح أسئلة المصير العربى ودفع القارئ لرؤية الواقع بنظرة نقدية تنقذه من الاستلاب والقهر والغيبوبة.

لقد اقترب (بهاء طاهر) من وتر المأساة المصرية العربية لبعدها السياسى التى غرقت فيها وأوشكت أن تضيع فى لجتها المظلمة. ■



«يقين العطش» لا تصلح للنقد

بدر الديب

قف عندما وُضعتُ موضوع الناقد من أعمال إدوار الخراط، أو بعض أعماله، لم يصبني الغرورأو العزة بالإثم كما يحدث مع كثير ممن تعرضوا لأعماله بالنقد سواء كان ذلك مدحاً أم استهجاناً.

فأنا فى الحقيقة مع صلتى الحميمة الوثيقة بإدوار وأعماله التى أعرفها كما أعرف نفسى، أو فى الحقيقة لا أعرفها كما لا أعرف نفسى، أُصاب دائماً أمام أعماله إما بالحاجة الملحة التى لا تُرد إلى الاعتراف أو يتلبسنى الصمت الذى لاأستطيع أن أغالبه.

والاعتراف والصمت صنوان أحدهما صائت معلن يقبل المشاركة، والآخر ساكت مخفى لا يقبل المشاركة وأنا فى معرفتى بأعمال إدوار لا أكاد أقبل المشاركة فأنا أريد أن أزعم لنفسى أننى أعرفها بتفصيل ودقة لا حدّ لهما، ومع ذلك أجد نفسى دائمًا عاجزاً عن أن أقول أو أكتب عنها كما يفعل الآخرون والاعتراف والصمت فنانِ من فنون الخراط لم يدركهما الكثير من نقاده، ومازالا من أسراره التى لم تفض فهو على كثرة ما كتب وعبر يعيش صمتًا داخليًا واسعًا كأنه كون كامل وهو على الرغم من أنه يضع نفسه كاملة فى كلماته وعلى أوراقه وفى كتبه فإنه لا يعترف اعترافًا كاملاً، بل اعترافًا سرياً ملغزاً كاعترافات القديسين على الصليب أو المتصوفة فى لحظات الجنون، أى أنه اعتراف غير ميسور أو سهل التناول ولكنه موجود وقائم مثل الأحجار أو الجواهر أو الموسيقى وليس االشعر.

فى روايته «يقين العطش» يقول:

«كأننى أتكلم من جوف نفق طويل تحت الأرض، مهجور من زمان صوتى»، «غريب» بلغة تكاد تكون غير مفهومة لم يعد أحد يتكلم هكذا الآن... هل هى». «صلاة فى ديانة لم يعد يدين بها أحد؟ ليس لها إله، كتبها طلاسم». «وأحاج ودمدمة أو تمتمة لا يقرأها أحد» .

أنا أقول هذه الكلمات الآن فى حالة من التحرج والوعى بالنقص لا أملك لها رداً ولذلك فعلى أن أنطلق مباشرة إلى ما أظنه السبب فى كل هذا الحرج والعيّ الذى أحس به.

دعونى أقول مباشرة إن أعمال إدوار الخراط لا تصلح للنقد.

ولأحاول أن أشرح ذلك؛ فالنقد أولاً ـ دائماً فيه إحاطة تدعى الكمال بالعمل المنتقد وهذا شبه مستحيل مع أعمال إدوار والنقد، ثانيًا ـ يحاول التفسير وكل تفسير لأعمال إدوار الخراط اعتداء عليها وتصور أنه من الممكن أن يحلّ التفسير محل العمل وأخيراً ـ فإن النقد، وخاصةً فى مدارسه الحديثة، يصدر عن مفاهيم العمل المفتوح أو حريات الارتفاع عن المكان والزمان، أو يتصور أن الحداثة هى فى تعدد القراءات وتعدد المعانى أوغير ذلك من معانى النقد الحديث.

وأتصور أنا المجرب أن كل هذه المعانى لا تنفع ولا تشفع مع أعمال إدوار، فهو صانع لجواهر تكاد تكون مصمتة توضع أمام العين فتسحرها وأمام القلب والعقل فتملكهما، ولايملك المرء أن ينتقد أو أن يعرف، بل هو يتمتع بظهور الوجود فيها وهذا فى نظرى هو القيمة العليا عند إدوار فى كل أعماله.

إنها أعمال تحاول بكل أدوات اللغة والثقافة والتاريخ وبكل عناصر التشبيه والموسيقى أن تجعل المعنى أو المقصود أو حنايا العمل وتضاريسه ولحمه تبدو موجودة ظاهرة للقارئ أو للسامع ولا يستطيع القارئ ولا السامع أن ينافس هذا الظهور الوجودى فى أعمال إدوار إلا بظهور مماثل وليس بنقد أو تفسير أوتحليل أو تأريخ.

يقول مثلاً عن «رامة» فى «يقين العطش»:

«أنت تظليين نداً ورصيفة واقعة حية هنا وفيما وراء الواقع معا» أنا إذن أمام أعمال إدوار لا أستطيع أن أكون ناقداً بل أنا ضارع فى معبد مقدس للاحتفاظ بالظهور وبوجود ما يحققه هو فى كلماته التى ستظل مهما قرأتها غير مفضوضة أو منتهية وغير مفسرة أو مبررة تبريراً كاملاً.

انظر مثلاً وصفه لإيقاعه فى العمل وفى الحب ، فهو وصف لأسلوبه: «ليس منساباً ولا سلسًا، بل هو متوتر، متقطع، مفاجئ». «التوقفات مفاجئ الانبثاقات» فتحاول مثلاً أن

تعرف أو أن تفسر مناحى بدن رامة أو أن تفسير وتبرر بيوتها أو رجالها، بل أن تنزل معه الحارة جنب الجوامع وتعرف رائحة ولون المطبوخ والمعروض والمغسول من الملابس. مع إدوار كل هذا يظهر ويوجد، ولا يكون موضعاً للنقد. ثم فلتحاول مثلاً أن تحل لغز الحب الذى ربط «ميخائيل» «برامة» إنه لغز يعترف صاحبه أنه لم يفهمه وأنه أحياناً أقسى من التنين أو من السفنكس وأنه يعرض صاحبه لكل عذابات الجحيم وكل نعم الجنة فى الآن نفسه ونحاول أن نفهم كل الإشارات الأسطورية الموجودة فى أعمال إدوار. علينا حينذاك أن نراجع تاريخ الفراعنة واليونان والحضارة البيزنطية والعربية وكل التراث القبطى كيف يتجمع هذا كله فى فقرة أو عمل وكيف يمكن أن يكون موضع نقد. فهو لا يفعل هذا تباهياً أو تفاخراً او انتماء، بل هو يصنع ذلك فى محاولته الفريدة الساحرة أن يقيم الوجود للمعنى وللبطل أو الشخصية، كما يحاول أن يقيمه ليعيشه القارئ، لكى يحيا فيه مع إدوار ليس هناك مجال لتعرف أو كشف بل لمعاينة ومعاشرة للوجود وللظهور.

وحتى عندما يتناول السياسة أو المظاهر الثقافية مثل ترميم الآثار، أو مظاهر التخلف مثل التعصب فهو لا يكتب مقالاً سياسياً ولا يصدر دعوة، ولكنه يضع أمام القارئ الفرصة النادرة لأن يعيش جوانب القبح والرداءة والتخلف وأن يحس وحده بضرورة التغلب عليها. ولكن كيف نتغلب عليها؟ ليس عند إدوار من حل إلا الألم أو يقين العطش، أى أنها حلول من الوجود نفسه وليس حلولاً لها قيمة الفعل أى قدرة على أن تستحيل إلى سلوك. إدوار يطرح، دائماً بممارسة الوجود

يقين العطش
لا تصلح للنقد

وإظهاره أسئلة لا إجابة لها بل هى ستظل دائما أسئلة خالدة تتكرر مع كل قراءة لأعماله ولكلماته

قد لا أستطيع أن أكون ناقداً مهنياً Professicnal لأعمال إدوار ولكنى أستطيع أن أظل أتكلم عنها بلا انقطاع وأن أقرأها باستمرار وحدى أو مع الناس. قبل أن أختتم هذه العجالة أريد فقط أن أطمئن إلى شرح كلمة «ظهور» التى تكررت أكثر من مرة فى كلماتى فهى ترجمة إنجيلية لكلمة Epiphany التى تشير إلى ظهور الإله أو القديس متخطياً حدود الزمان والمكان والطبيعة، ليظهر للمؤمنين والعباد. أستخدمها للدلاله على قدرة الفنان أن يوجد أو يُظهر وجود ما يتعرض له سواء كان معنى أو جماداً أو شخصاً وهى تشير أيضاً إلى وجود المقدس وإمكانية قيامه من صلب ولحم ودم الواقع وإمكانية ظهوره. وتلك هى معجزة الدين ومعجزة الفن أيضاً .

سأكتفى بهذا لأننى لا أستطيع إلا أن أقرأ لكم ومعكم من «يقين العطش» فقرات قصيرة ولا بد أن تكون قصيرة وإلا سأظل أقرأ حتى أنتهى من الكتاب كله: «سيدة المتناقضات، متناقضة الأحزان والمباهج متضاربة الأهواء والمدازع، متلاطمة المعاشق والمكايح، إيزادورا إيزولده إيزميرالده زمردة، هل أنت زامرة الحىّ أم ضحية حابى، هل أنت المتوجة الإمبراطورة أم الغانية الهلوك؟ هل أنت رمز العشق أم واقعة من وقائع الحياة اليومية متجسدة ومحددة وقدسية قليلا فى كل أمجادها المندثرة بالضرورة لأنها عرضية وزائلة بالضرورة؟ (ص ٢٥٤)

«رامة نعمة نوريس أياً كانت أسماؤك الأخرى متحور إيزيس ليليت عشتار أو إيدانا.. أى ذاتى الأخرى.. مازلنا غريبين ليس من الضرورى طبعاً أن تكون لكِ أسماءٌ أسطورية ولكن بالفعل لكِ الأسماء حسنى» (ص ٢٩٩)

«مهما كنتُ القانتَ المُعطى للعطش فلن يأتينى اليقين على أننى طول الوقت أهاجر من هاجس اليقين إلى حق اليقين، وأعود إذا كان العطش هو اليقين الوحيد - يعنى الصمت - فما معنى كل هذا الذى تعمل أو تقول؟ ما جدوى التذكر والابتعاث والحنين؟» (ص ٣٠٣)

«يقين العطش هل هو يقين الفناء وتحدى الفناء معاً؟» (ص ٣٠٥)

«ألم يقل ذو النون - بلدياتى الأخميمى بالمناسبة: «أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيّراً فيه» وقال أيضا: «إذا صح اليقين فى القلب صحّ الخوف فيه»

هل يقين العطش إنما يتأتى من يأس التحقق، ونفاد الصبر على الألم ونفض اليد من الطلب المستحيل، والتوجس من قصور الحول وسقوط المنة؟ يقين ليس نهائياً، بالطبع، موضوع للسؤال، ككل شىء آخر» (ص ٣٠١) ■

الخطاب الروائى ما بعد الاستيطان

قراءة فى «دنقلة» و «أجنحة الغبار»

مارى تريز عبدالمسيح

قا فى بدايتها تمحورت الدراسات المقارنة لآداب الأمم حول علاقات التأثير والتأثر، وقياس التباينات والموازنات بين الأعمال المختلفة، مما أفضى إلى إقامة نظام تراتبى للآداب، يتربع الأدب الأوروبى على قمة عرشه وقد ذكر إدوارد سعيد فى كتابه الثقافة والإمبريالية (١٩٩٢ - ص ٤٥) عدة باحثين من القائمين على الدراسات الأدبية المقارنة الذين أسسوا هذا المنهج فمثل تلك الدراسات كانت تفترض وجود أدب مركز أو مسلمات تقاس بموجبها الأعمال الأخرى كافة، وتتفق تلك المزاعم مع زعم الحداثية المتزامنة مع سياسة الاستيطان الرامية إلى صبغ ثقافات الدول الأخرى بثقافة المركز، بل عملت على قياس الثقافات القائمة فى شتى أنحاء العالم بموجب أقانيم المركز.

وتبدل الحال فى عصر ما بعد الاستيطان، فمثلما حررت الشعوب المحتلة نفسها من أصفاد الإمبريالية المفروضة، سعى مثقفوها إلى تقويض مركزية الثقافة ولعبت الدراسات المقارنة دوراً مهماً فى ذلك الصدد، فقد سعت تلك الدراسات مؤخراً إلى تقويض خطاب الثقافة المهيمنة القائم على (تشطير) الثقافات تأطيرها فى ثنائيات متباينة للتمييز بينها. فالباحثون الجدد الذين ترجع أصول معظمهم إلى عالم الجنوب قد استبدلوا بالمنهج المقارن الذى يعتمد على تعقب التشابهات والتباينات بين الأعمال المختلفة - منهجاً آخر يسعى إلى التوجه بالدراسات (المقارنة) لإبراز كيفية تلازم الموازنات لتؤلف منظومة بين جملة أعمال، على حد قول إدوارد سعيد (١٩٩٢، ص ٤٣). أى أن المقارنة بين مجموعة من الأعمال تبين لنا حالة الاعتماد والترابط المتبادلين بين ثقافتى عالمى الشمال والجنوب ومن ثم يكتسب هذا الاتجاه نحو الثقافة موقفاً مناهضاً للنزعات القومية العصبوية كافة، التى سخرت المقارن فى الشمال أدنى الجنوب مؤخراً - لتصعيد الشعارات الجوفاء ذات السمة الظافرة المتعالية على غيرها من الثقافات والقوميات الأخرى - أما الدراسات الثقافية الراهنة والتى تدعى ثقافة المنهج المقارن لتيسير رؤية المجتمع الإنسانى عبر أفق أرحب ليدرك المجتمع حالة الاعتماد والترابط بين الثقافات كافة.

وتهتم الدراسات الثقافية بكتابات مبدعى ما بعد الاستيطان، الذين تختلف انتماءاتهم ولغاتهم، حيث تعد كتاباتهم مناهضة لما ظل مترسباً من محاولات حركة الحداثة الأوروبية التى مازالت تسعى إلى إذابة الثقافات كافة، فيما تزعمه بالعالمية. فتغدوا كتابات ما بعد الاستيطان إحدى الاستراتيجيات المستخدمة للتعبير عن الجماعات المهمشة. وينبغى علينا الاشارة هنا إلى أن استخدام مصطلح ما بعد الاستيطان لا يتزامن بالضرورة مع مرحلة ما بعد الاستقلال - أى الفترة الزمنية التى أعقبت استقلال البلدان المحتلة. ويعرف لنا الناقد سلمون خطاب ما بعد الاستيطان على النحو التالى:

يعمل خطاب ما بعد الاستيطان على إبراز كيفية انتقال السلطة من قوى إلى أخرى على الصعيد الثقافى فيتبين لنا كيفية تسرب مفهوم السلطة إلى ثقافة ما، حينما تهيمن القوى الكولونيالية على جسد وفضاء ثقافة هذا الآخر، فتندمج هذه القوى فى ترسيخ مفاهيمها السلطوية على مسرح العلاقات الدولية، خاصة وأنها انتهجت مؤخراً مساراً جديداً للكولونيالية المستترة. كما تتكرر ممارسات الكولونيالية الأوروبية فى ثقافة ما بعد الحداثة ويذهب بوكوم إلى أن ثقافة ما بعد الاستيطان تعد حركة مقاومة لثقافة ما بعد الحداثة تنتهج الممارسات الكولونيالية السابقة. فقد أقامت ما بعد الحداثة ثقافتها على رفات القديم ودأبت على ابتداع المؤسسات وفرض الأقانيم ويعرف بوكوم ثقافة ما بعد الاستيطان المقاومة لتلك البدع على هذا النحو:

تعد ثقافة ما بعد الاستيطان حركة مقاومة، ذلك لا لمجرد رفع راية الإنسية بل هى مقاومة لذاتها.. وترفض الإذعان لأية مؤسسة رفضاً مطلقاً، كما ترفض الامتثال بالصور الزائفة التى تعمل إما على ترسيخ

لوحة للفنان ياسر شحاته

النزعة القومية العصبوية أو على إتباع الدور الإمبريالى. ويأتى هذا الرفض كفعل مقاوم لمحاولات تفتيت الكيانات القائمة وتدمير الفضاءات التى تتحرك فيها وعلى سبيل المثال، فالخطاب الإمبريالى المتعالى للعالمية الذى سعى إلى تسييد ثقافة الشمال على ثقافة الجنوب قد أغرى نفراً من الجنوبيين على التمثل به بعد ترجمته إلى نزعة قومية دوجمائية تدعم الخطاب الأصولى، تجنبًا معالجة السياق الاجتماعى للتردى. وترتب على ذلك الاتجاه تجاهل دور الخبرات المكتسبة عبر الزمن فى تشكيل الهوية - أى نفى الجانب المعرفى المكتسب فى سياق تاريخى متغير - ذلك لإضفاء صبغة جوهرانية على الهوية القومية وتحددها بخطوط فاصلة، تؤطرها فى خريطة ثابتة واضحة المعالم ويفترض معتنقو ذلك الاتجاه أن أفراد الجماعة كافة، يتقاسمون تلك الخصائص الجوهرانية، غافلين عن أية تغيرات تاريخية أو جغرافية تكون قد طرأت وتركت آثارها ولكن الثبات يخالف قانون الحياة، وحينما يأزف الأوان، تجتاح مياه الفيضان سكون الوادى وتغير معالم الأرض التى حسب البعض أنها ثابتة التضاريس والحدود وقائمة أبداً لن تتغير فتتزلزل المعتقدات التى تؤمن بثبات الأرض، وخلود الهوية، وتستبدل حياة الاستقرار حالة من الترحال الدائم فى محاولة دائبة للم الشمل مرة أخرى، وجمع شتات الهوية المفقودة - وقد حدث ذلك بالفعل حينما أغرق نهر النيل الوادى، فبان من الضرورى أن يسعى الرجل إلى إعادة تصميم خريطته..

تلك هى المنظومة الرئيسية التى تدور حولها مسرودتى (دنقلة) (١٩٩٣) لإدريس على، و (أجنحة الغبار) (١٩٩٤) لجمال محجوب. فيتعرفى البطلان (عوض الشلالى) و (شريف ترية) إلى مصير مشترك بعدما غمرت مياه النيل بلدتيهما فى الوادى، فيضطران إلى حياة الترحال الدائم بين عالمى شمال المتوسط وجنوبه تتنازعهما حضارتان مختلفتان وتهيىء لهما حياة الترحال معايشة الأحداث الدائرة فى العالمين المغايرين عن بعد، فيكتسبان بذلك منظوراً معارفيا ذا آفاق تاريخية. وإن كان إدريس على يكتب بالعربية بينما جمال محجوب يكتب بالإنجليزية، إلا أن عمليهما يتلاقيان فى سعيهما لاستبيان أوجه التشابه والتباين بين ماضى الوطن وحاضره، وشمال العالم وجنوبه. فهما يعيان إلى إيجاد أوجه الالتقاء بين الثقافة المدنية والثقافة الإقليمية. كما يعيان للحفاظ على خصوصيتيهما الثقافية بينما يتطلعان إلى استكشاف الأواصر الإنسانية المشتركة التى تربطهما بالمجتمع الكونى.

ولكنهما بسعيهما للمشاركة فى النظام العالمى لا يغفلان عن النظم الكولونيالية التى مازالت سائدة على الصعيدين القومى والعالمى. بذلك فقد تحررت المسرودتان من المنظور المركزى الأحادى، لتيسير التنقل بين العالمين وفضح متناقضاتهما. كما ينتمى البطلان إلى مجتمعين يسودهما النظام الكولونيالى لخضوعهما لضغوط قومية ودولية ومن ثم، فبوسع مسرودتيهما العمل على تحرير عالم الشمال من بقايا الإمبريالية التى تترسب فى عروقه، إلى جانب تنقيح مجتمعهما من النزعة القومية الدرجمائية. وعلى هذا النحو، يعد ترحال البطلين المتواصل بمثابة رحلة (إلى داخل الذات) على حد قول إدوارد سعيد حتى ينجحان فى إقامة خطاب مشترك بين الشمال والجنوب. (على المستوى الإقليمى والعالمى) ومن هنا يتبين لنا حيوية الدور الذى يلعبه أدب ما بعد الاستيطان أيا كانت اللغة التى يكتب بها.

وتنظم بنية السرد الترحالى على إيقاع الذاكرة فى المسرودتين فالوجود فى الشمال يستثير ذكريات الماضى فى الجنوب والعكس صحيح فهناك حضور مزدوج فى الأمكنة كافة، ففى (دنقلة) يخوض (عوض) تجربة تاريخية وثقافية مهجنة. فالحاضر التاريخى المتكلس يحيى الحلم القومى بإعادة بناء أمجاد الماضى فى المستقبل. ولكن حينما يرتحل (عوض) شمالا فيما بعد ويلتقى بالثقافات الأخرى يحثه ذلك على مسائلة ذاته عن فاعلية الفواصل التى حدد بها هويته.

وبالمثل، فالبطل الرحال من(أجنحة الغبار) يخوض تجارب يشوبها التناقض أيضًا. فهو قد أتم مرحلة من تعليمه فى السودان وأكمل المرحلة الجامعية فى إنجلترا، مما جعله ينتسب إلى الثقافتين معًا فحينما يكون فى إنجلترا يفشل فى التحكم فى خلفيته السودانية، وبينما هو فى موطنه الأصلى لا ينجح فى إلغاء معطيات الثقافة الإنجليزية التى اكتسبها فى المهجر ففى المسرودتين تبدو هوية المهاجر هوية مركبة شكلتها الخبرات التاريخية المتداخلة/ المتشابكة التى تتحدى أى نزعات جوهرية أو مزاعم ترمى إلى ترسيخ مفهوم الهوية الثابتة، ففى أثناء محاولته للتوصل إلى حقيقة ذاته، يدرك المهاجر أن ذلك يتطلب منه الابتعاد عن الذات، وهو تناقض يقبع بداخله بشكل دائم. ويغدو بذلك مهاجراً لا يرتحل عن وطنه فحسب، بل يبتعد عن ذاته أيضًا لافتقاده مرجعية جوهرية يستند إليها وتتألف البنية السردية فى المسرودتين من ثلاث مراحل تتخذ إطار العودة والرحيل، مع افتقاد المسببات المنطقية وراء التداعى التاريخى للأحداث. ولكن عنصر السببية لايفسح المجال لمجرد تدوين وقائع السيرةالذاتية للكاتبين. فالمسرودتان تقاومان أية قراءة واقعية تتبع تسلسلاً خطياً يتطور فيها الحدث من الماضى إلى الحاضر. ففعل التذكر ازدواجى الطابع يتلازم فيه الحدث الماضى والحاضر. فأثناء وجود فى الوطن يبتعد البطل عن ذاته كى يتأمل حالة من المنفى فيما مضى. وفى المسرودتين كليتهما تنبئ العودة إلى الوطن بنذر الرحيل.

ففى الفصل الأول من (دنقلة) يعود (عوض) إلى أرض الوطن بعد غياب فى المعتقل. فقد رحّله الأمن إلى السجن لاعتناقه آراء انفصالية. فقد كان (عوض) فى شبابه الأول بإحياء دولة النوبة فى (دنقلة) عاصمة النوبة القديمة. وبعد عودته من المعتقل يحتفل به قومه وينشد المنشدون، فتثير الأناشيد النوبية الشجون وتذكر القوم بالنوبة المفقودة التى غمرتها مياه النيل بعد إقامة السد العالى عام ١٩٦٤. ومن ثم تتحول طقوس العرس إلى شعائر المآتم وينتحب القوم مما يثير هواجس رجال الأمن ويستريبون فى (عوض) ويلفقون له تهمة إثارة الشغب فى صفوف النوبيين، وتحريضهم على اعتناق

الخطاب الروائى
لما بعد الكولونيالية

الآراء الانفصالية. وعليه، ألصقت (بعوض) تهمة خيانة الوطن الأم وقوميته والتمرد على تقسيمه. وإزاء تلك الاتهامات البالغة الخطورة يجبن كبار القوم فى بلدته عن مساعدته، وبعد التشاور فيما بينهم يتنكرون (لعوض) وأفعاله ويدينونه بالخيانة للقضية النوبية. ويرفض (عوض) الإذعان لفرضيات الانتماء التى تفرضها عليه الأجهزة القمعية، حكومية كانت أم جمعية. فيعبر (عوض) الحدود الجنوبية فاراً إلى السودان. وهناك يضطر إلى التجنس بالجنسية السودانية ليتمكن من الهجرة إلى البدان الاوروبية التى تقع شمال المتوسط وفى أثناء السرد تتجلى لنا الدلالة الاستعارية (لدنقلة) التى تصور التناقض القائم بين عصر ذهبى بائد وحاضر متفسخ. ولتلازم الأضداد دلالة، نجح السارد فى تسخيرها لإبراز التناقضات الكامنة فى السالفة صميم المسرودات الجمعية المضللة فى الأزمنة السالفة وفى الوقت الراهن ولموقع الجغرافى على الحدود المصرية السودانية دلالة استعارية أخرى. فهى تصوير الهوية المرحلية التى تتجاوز النزعة القومية ومن ثم يصعب تصنيفها وفقاً لقوالب متعارف عليها. والتناقض القائم بين القديم والحديث فى (دنقلة) لدليل على استحالة الثبات كقانون للأشياء، فالحلم يتغير بنمو مفهوم الهوية. وإن كان الحلم باستعادة أمجاد (دنقلة) القديمة قد تبدد فذلك لا يرجع إلى تخلى (عوض) عنه، ولكن الحلم تبدد حينما أخفق فى إمداد النوبة بالدافع الروحى المحرك للإرادة الجمعية. ويترتب على ذلك فضح النزعات الجوهرانية كافة، الساعية إلى تنميط الهوية النوبية (فعوض) يرفض الإذعان لتلك الهوية المكبلة، المشروطة،ويفضل عليها حياة الترحال التى تكسبه ذاته لا مركزية تسعى للتعرف على حقيقيتها بالانغماس فى معترك الحياة. ويغدو الفاعل هنا دائم الترحال،وأينما استقر فهو فى المنفى. وومض عدم الاستقرار الذى يعيشه متنقلا بين ثقافتى الشمال والجنوب أو ثنائية الإقليمى العالمى ومعايشة أحداثهما المتغايرة ويمنحه رؤية تاريخية لا أحادية تتجاوزها فيها الأضداد. فالسعى الدائم للاغتراب بالذات عن الجماعة المستقرة المحيطة هو فعل اختيارى ينبع من إرادة البطلين فى المسرودتين ولكن بينما يملك الفرد حق حرية الاختيار لذاته لا تتحقق له تلك الحرية خارج السياق الاجتماعى. ففى أغوارنا تكمن بذور الإنسانية بهناتها وحسناتها (أجنحة الغبار) وربما تلخص هذه العبارات التناقض الرئيسى الكامن فى أجنحة الغبار. فيستحيل فصل أجنحة الغبار الفردى الجامح فى سماء الفكر عن جماعته التى نشأ عنها بجسده، ذلك الجسد الذى خلق من تراب الأرض ومصيره إليها. فتراب الأرض يحمل دلالة استحالة فصل الفرد عن الجماعة طالما يشغل حيزا فى الفضاء الاجتماعى. وتتجلى لنا العلاقة الجدلية بين الذات والجماعة فى الفضاء المحيط بفعل الأحداث التى يضمنها النص. فيسعى كل من (عوض الشلالى) و (شريف تربة) جاهدين لإيجاد مكان لهما فى عالمى الشمال والجنوب. والتناقض الرئيسى الرابض فى تاريخ أمتيهما. فوادى النيل يموج بالتناقضات. ففى (دنقلة) نلمس تبايناً بين أحوال النوبة قبل بناء السد وبعده وأحوال مصر عامة، قبل النكسة عام١٩٦٧ وبعدها. أما فى (أجنحة الغبار) فقد غاب الإحساس الطوباوى بأرض الوطن حينما وضع الإمبرياليون الحدود الفاصلة التى تشطر العالم إلى شمال وجنوب فى أثناء تظاهرهم تحديث الجنوب (أجنحة الغبار) وهم فى حقيقة الأمر قد خطوا حدوداً جغرافية ذات تقاسيم تراتبية أدت إلى تهميش عالم الجنوب ورفض أية محاولة لإقامة حوار بين عالمى الشمال والجنوب. تلك الفواصل كان لها أثرها فى زرع الفرقة بين (شريف) وزملائه الدارسين معه فى الجامعة أثناء وجوده فى بريطانيا. كما أدى هذا التميز بين الشمال والجنوب (القارئ) إلى إبعاده عن (لويز) الفتاة الإنجليزية وأول علاقة حب فى حياته فقد توقعت منه (لويز) القيام بدور البطل الكيخوتى القادر على تقويض الأوضاع البالية حتى وإن دفع الثمن غالياً، وحتى إن كان ذلك على حساب علاقته بها ويرجع فشل العلاقة بينه وبين (لويز) إلى فشله فى تحقيق هذا الحلم لها. وإن كانت (لويز) قد أرادت له القيام بدور البطولة، كان لأمها موقفاً عكسياً فلقد رأت (شريف) الفتى القادم من غابات أفريقيا السوداء. فالأم تختزن آراء مسبقة عن الآفارق وتجهل الفروق بين الشعوب الإفريقية المتعددة ويتبين فى النص محدوديةمعرفة أهل الشمال بالشعوب الأخرى مما أفضى إلى انغلاق الشماليين فى خنادق معرفية ضيقة أعاقت نموهم الفكرى وقد تسربت تلك المعوقات الفكرية للشرائع الاجتماعية والثقافية كافة، حيث يلمسها (شريف) حتى عند فئة عمال المناجم التى يحتك بها أثناء مروره بمدينة (ليفر بول) شمال إنجلترا. فقد لاحظ (شريف) أنهم يتصرفون وكأن مساراً محدداً بحياتهم قد كتب عليهم لا سبيل للإفلات منه. وقد أدت محدودية الرؤية لدى الشرائع الاجتماعية كافة، إلى اندلاع الحرب العالمية فى أوروبا للمرة الثانية. فالمنهج الفكرى القائم على التمييز بين الطبقات الاجتماعية والأجناس والأوطان لابد وأن يؤدى إلى شروخ فى العلاقات الإنسانية على المستويين القومى والعالمى.

ويعد تحديد عالمى الشمال والجنوب وفقاً لثنائيات متعارضة من مخلفات الفكر الأوروبى التحديثى فالتحديث الغربى قام على فكر ينزع للجوهرانية أى أنه يرى فى المدنية الغربية جوهراً حضارياً يستوجب الاحتذاء، مما جعل الأوروبيين يغفلون عن نوافعهم، بل يجهلون كيفية الاستفادة من الشعوب الأخرى ويتجلى ذلك فى (أجنحة الغبار) حينما نلحظ تفانى الطلبة الإنجليز فى تحقيق الكفاءة الأكاديمية فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية دون تنمية قدراتهم الإبداعية التى تمدهم باستقلالية الرؤية فمعظمهم ظل أسيرا لهفوات آراء منقوصة حتى بات العالم دون معيار أخلاقى كفيل بالقياس القيمى. (أجنحة الغبار) (ص ١٠٣).

ويتجلى لنا ذلك فى النص أيضًا، حيثما نلمس حالة الضياع التى عانى منها المهاجرون الوافدون من شتى أنحاء العالم الفارون من القمع، المستجيرون بالحياة الباريسية الخالية من القيود والضوابط. فقد شغل أولئك المهاجرون مكانًا بين العالمين وقد انقطعوا عن ماضيهم مثلما تنزع الورقة الدالة على اليوم المنصرف من النتيجة التقويمية (أجنحة الغبار) (ص ٨٣). فلم يهتم أحد منهم بالتغير بل تكالبوا على اكتناز الأموال والإسراف فى المتعة وعلى مدار الأيام تحولت سعة الالتزام المتشدد التى تميز بها الأوروبيون قبل الحرب إلى الإفراط فى ملذات الحياة وزينتها.

ويتراءى لنا عبر النص، أن الأزمة التى واجهت مذهب التحديث فى عالم الشمال أفقدها مصداقيتها، مما دفع جيل ما بعد الحرب إلى التحول عنها إلى مذهب المتعة. وقد تسبب مذهب التحديث العشوائى فى إثارة أزمات أخرى فى عالم الجنوب ففى (دنقلة) يبين لنا النص أثر التحديث الاعتباطى فى تشريد النوبين بعدما أغرقت مياه النيل أراضيهم. فتخبط الساسة قد دفعهم لتحديث شمال الوادى على حساب جنوبه فإقامة السد العالى لم تدر بفائدة على مواطنى الجنوب مثلما استفاد منه مواطنو الشمال. تلك السياسات المتخبطة قد أدت أيضًا إلى نكسة الجيش المصرى عام ١٩٦٧. أما فى السودان فكان فى محاولة الساسة تحديث الأمة انتكاسة لمفهوم الأمة، حيث أدار الحكام ظهورهم لجموع الشعب، وصار السودانيون يحتاون شعبهم. (أجنحة الغبار) (ص ٦٠) فلقد حكموا البلاد بعد الاستقلال دون إجراء انتخابات عامة توكل لهم الحكم. بل إنهم تمثلوا سياسات المستعمر. فكان لتحصيلهم العلم فى عالم الشمال - أى عالم المستعمر - الأثر فى إغفالهم الحاجز الفكرى الذى قام نتيجة اكتسابهم التعاليم الأجنبية الغربية عن التقاليد القومية. ففى (أجنحة الغبار) جهل القوم بما يدور على الصعيد السياسى فانتشرت الأقاويل والشائعات مثلما تروج القصص والحكايات، بل يتعاون الساسة والمشعوذون، وقارئوا الغيب لاتخاذ قرارات حيوية فصار المسرح السياسى مغمورًا بالأباطيل والخرافات وفى أول عودة (شريف) إلى أرض الوطن، يحاول جاهدًا رأب الصدع الذى أقصاه عن قومه ولكن باءت محاولته للمصالحة مع الماضى بالفشل. فقد ظل هناك دائمًا فاصل بين (شريف) الذى ينتمى إلى الماضى والآخر الذى يعيش الحاضر وحتى على مستوى الأمكنة، فالأماكن التى علقت بذهنه على صورة الماضى قد حلت فى الحاضر فالأماكن كانت موجودة ولكنها قد زالت (أجنحة الغبار) (ص ١٣٦). ثم يعينه (شريف) واليًا على إحدى المقاطعات فينجح فى تحديثها وتحويلها إلى جنة بعد إمدادها بمقومات التحديث كافة. حتى سميت (مملكة المستحيل) (أجنحة الغبار) (ص ٨٤) ولكن نجاحه يثير الضغائن ضده، ويطلب منه الوزير الرحيل حتى تهدأ النفوس نحوه، فعودة شريف أيضًا تنذر بالرحيل لأن أحلام المستحيل أو مملكة المستحيل لا تتحقق بالفعل الفردى بل تتطلب مشاركة الأمة برمتها.

وقد تزامن تحديث الجنوب مع الاحتلال الأجنبى مما ترتب عليه تصدع فى العلاقات الإنسانية ويتجلى لنا ذلك فى فشل المشروع القومى الذى أقامه (شريف) بسبب سياسات البنك الدولى التى تفرضها دول الشمال. وفى الماضى كان والد (شريف) أيضًا قد فقد عمله بسبب التحديث العشوائى. فقد كان الرجل يعمل على قارب يجوب النيل لنقل المسافرين إلى شتى أرجاء السودان. ومع تعميم القطارات كوسيلة حديثة للنقل والانتقال انصرف جميع المسافرين عن القارب مفضلين عليه القطار السريع. كما كان للتحديث المفاجئ على مر العصور أثره فى استجلاب لغات جديدة واعتناق ديانات أخرى، حتى استحال على بعض الناس تحديد هويتهم الأصلية ففى السودان اتبعت إجراءات الدفن فى المقابر القديمة التقاليد المعتادة، حيث وضع مع الميت فى القبر علامات إيزيس وأوزوريس وأبادا ماك المتمثل فى زهرة اللوتس برأس أسد وجسم ثعبان. كما أن الصليب يوضع بعناية تحت الرأس، تحسبًا لأية مفاجاءات قد تطرأ فى الآخرة (أجنحة الغبار) (ص ٧١) أما فى (دنقلة) فيعانى (عوض) من الصراع والتفكك. فهو كنوبى لايتغافل عما عاناه أسقفه فى الماضى إثر غزوات أهل الشمال بينما يمقت الحكام العسكريين الحاليين الذين يشبههم بالطواويس ومع ذلك فهو لا يشعر بالانتماء إلى النوبيين فلا يتعاطف سوى مع (بحر الغزالى) من رفاق بلدته، (والدمرداش) الذى يشاركه الآراء. أما العمدة وعلية القوم فهو يشعر بالاغتراب عنهم ولا يستجيب لخطابهم المؤدلج الذى يتسم بالسلطوية الإمبريالية. فهو أكثر أنتماء إلى جموع الشعب المصرى المقهور ويدرك أن الحاكم الإمبريالى المتسلط، غريبًا كان أم قريبًا سعى دائمًا لقمع أصوات جموع الشعب سواء كانوا من شمال الوادى أو جنوبه، سمر البشرة أو خلافه، مسحيين أو مسلمين، دون أى تمييز. فاعتراض (عوض) موجه أساسًا إلى قوى الهيمنة سواء كانت من مصادر قومية أم عالمية، ويرفض مسرودتها التى تتذرع بالشعارات القومية وهى تخفى فى طياتها محتوى سياسيًا فرديًا. كل ذلك يدفع (عوض) لهجرة الوادى والصعود شمالا عبر النيل، فيغدو رحالة مغربًا أينما رست سفينته. وتتيح له حياة الترحال لقاء عناصر إنسانية تستخدم لغة مغايرة لما تعوده وتمثل تلك العناصر أقلية معارضة للغة السائدة فى مجتمعاتهم. فعلى سبيل المثال التقى (عوض) وأحد اليونانيين من أصول مصرية لا ينتمى لليونان بقدر انتمائه لمصر، ويتيح له العمل على سفينته السياحية مما يوفر (لعوض) حياة كريمة. كما يلتقى (عوض) بسيمون الفرنسية، أستاذة تاريخ الشرق الأوسط، التى انتمت اليه وأحبته ولم تسمح للحائل الثقافى أو العنصرى أو الدين أن يحول بينهما وقد أعان هؤلاء (عوض) على اجتياز مفاهيمه القومية المتشددة وقدموا له منظورًا آخر لا يتعارض فيه الانتماء القومى للجماعة الإنسانية، مما أكسب فكره خاصية المرونة لا الانغلاق.

هذا المنظور الشامل للإنسانية يكسب (عوض) بعضًا من الاتزان الداخلى فيتصالح مع ذاته المنقسمة ويقرر العودة للوطن بعد غياب دام تسع سنوات. وإن كان لرحيل (عوض) فى المرتين السابقتين دلالة على ضياع الذات وتشرزمها، صارت عودة

الخطاب الروائي
لما بعد الكولونيالية

(عوض) للمرة الثانية محاولة لاستعادة الذات المفقودة، والسعي لإيجاد إطار مرجعي يمكنه الارتكان إليه وهو يعود آملا في تحرير جماعته من معتقداتها البالية. فقد أدرك في غربته وجود تاريخ بديل للنظرة التاريخية الضيقة التي نشأ عليها تاريخ يعرف الوطن بأنه فضاء تتعدد فيه الثقافات وعلى المواطنين تقبل ذلك الاختلاف والتخلي عن المواقف المتشددة السابقة التي دأبت على صهر الكل في قالب واحد فنموذج الوطن الواحد الذي يروجه الساسة يغفل عن عنصر التعدية داخل المجتمع الواحد كما أنه يتجاهل التفاوت الطبقي الذي يرجع إلى عوامل تاريخية واجتماعية. تلك السياسة الوحداوية تغلب أحد أقطاب الثنائية على الآخر وتأكد أفضلية خاصية على الأخرى مما يفضي على تعميق الثنائيات القائمة بين النوب وسكان المقاطعات الأخرى، بل الفصل بين الشماليين والجنوبيين. تلك الثنائيات التي تدعمها السلطة عن وعي أو بلا وعي بفردها النموذج الواحد، يكون لها الأثر في تدعيم النزعات الجوهرانية عند الأقليات التي تتمسك بدورها بالمذاهب الأصولية كأداة للحفاظ على الذات وتدعيماً لأطروحة نقاء الدم. ويتجلى لنا ذلك في مسرودة (دنقلة) حينما يرفض القوم في بلدة (عوض) تقبل اتجاهاته الجديدة لأنها تتناقض والمبادئ النوبيةوالجوهرانية. فهو يرغب في الزواج بفرنسية ويعد بتوفير خادمة لأمه ترعاها، وهم يرون في ذلك إطاحة بتقاليدهم بل إنهم لا يستوعبون المنطق وراء كلامه، وإنما يلمسون في سلوكه خروجًا عن الالتزام بالواجب والأعراف. وبناء عليه، تعقد محاكمة قبلية يترأسها العمدة بحضور كبار البلدة، ويتخذ الجميع قراراً بإلزامه بالزواج من (حليمة) التي اعتنت بأمه أثناء غيابه، رافضين موضوع زواجه بأوروبية تشذ عنهم في اللون والتقاليد رأى أنهم أقاموا تمييزاً عنصرياً يعايرون الأمور بموجبه، مما أعاق قدرتهم على استشفاف القيمة الجوهرية التي تكمن في كافة أبناء البشر، على اختلاف الأجناس والألوان والعقائد.

ذلك المجتمع الأبوي يشوه العلاقات بين الذكر والأنثى. فالمرأة في النص كانت تمثل مكانة مرموقة في المجتمع النوبي قديماً، فهي الزوجة والأم ولكن بعد الفيضان يتبدل حالها حينما يهجرها الزوج إلى الشمال للبحث عن مورد للرزق وينتهي به الحال إلى الزواج من شمالية بيضاء. ثم يعقبه الابن الذي يرحل بدوره وينسى أمه لأعوام. وإن كان أهل البلدة قد ضغطوا على (عوض) بالزواج من غريبة، فذلك في محاولة أخيرة لإعادة الأم لمكانتها في المجتمع الأبوي، لا لشيء سوى تعريض علاقة الأم والابن لصراع حيث تتنازعهما مشاعر متضاربة عاجزة عن الوفاء بواجبات الأمومة أو البنوة وحقوق الذات. ويعجز (عوض) عن عقدة هذا الموقف وهو الذي ظن أنه سوف يحرر أهله بتعليمهم الاحتكام إلى العقل. ولكن الضغوط العاطفية التي تعرض لها شوشت على قدراته الذهنية.

وأفضت تلك الضغوط العاطفية إلى تعقيد علاقة (عوض) بالنساء، فيظل حائراً عاجزاً عن تحديد علاقته (بسيمون) صديقته الفرنسية، تلك العلاقة التي ساعدته في التغلب على تعصبه ومهدت له الطريق لاكتساب المعرفة بالتعليم الذاتي. ولكن بعدما اقتنص (عوض) في فخ واجبات البنوة، بدت له (سيمون) من منظور آخر. فهي تبدو المرأة الغربية السهلة المنال التي قد تستبدله في يوم ما برجل آخر مثلما استبدلت بزوجها (عوض). (دنقلة ص١٠) أما أمه فبدت له الآن تجسيداً للحلم القديم بتحقيق العدالة وتحرير النوبة. وربما تكون سيمون قد أخطأت حساباتها مما (أضر عوض. فلقد تصورت (عوض) وأهله بشكل مثالي، كما قادتها نزعاتها التبشيرية إلى الإيمان بقدرتها على تحرير (عوض) من التناقضات التي تعتصره، مما أوحى (لعوض) أنه يمتلك طاقات دفينة هو في الواقع لم يكن قد تحكم في كافة نواصيها بعد كل هذه التصورات الباطلة قد ضاعفت من صراع (عوض) الداخلي وجعلته يستسلم تحت أول ضغط عاطفي يتعرض له. وترتب على إذعان (عوض) لتلك الزيجة أن صار خائناً لحبيبته (سيمون) وزوجته (حليمة) وتتجسد لنا طبيعة علاقته (بحليمة) يوم زفافهما حيث تراوغه العروس مراوغة الغواني بينما تسرع لتلبية أوامره بمنتهى السلبية. ويقع (عوض) في حبائلها وهو مثقل بالشراب. فعلاقتهما شرعية ولكنها حسية على عكس علاقته (بسيمون) التي كانت لا شرعية ولكنها أشبعت العقل والجسد معاً.

وعلاقة (عوض) (بسيمون) قد تحمل أصداء لعلاقة أبيه بالقاهرية البيضاء. وإن كانت علاقة أبيه بالبيضاء قد أودت بحياته، كانت لعلاقة (عوض) (بسيمون) أثر كبير في تحرره من كثير من المعوقات الذهنية التي كبلته وقد خلقت علاقة والده السلبية بالبيضاء التي قتلته كثيراً من الشجون في نفس (عوض) فرغبته في الثأر لأبيه لم تكن بدافع الولاء الأبوي. ولكنها باتت ضرورية لتحقيق العدالة. وكان ذلك حافزاً قوياً فلقد ظل (عوض) يحلم بالعدالة، حتى أنه انضم لصفوف المناضلين السياسيين الذين حلموا بقطار يحملهم بلا درجات (دنقلةص٣٣). ولم تفطن جماعته وأهل بلدته إلى مفهوم العدالة بمدلوله الأشمل الذي يجتاز حدود تربتهم ذلك التضارب بين طموح (عوض) وأهل عشيرته لا يجعل منه بطلا تراجيدياً مقهوراً. (فعوض) يتورط أيضًا في فعل مناف للعدالة حينما يهجر عروسه وقومه ليرحل للمرة الثالثة عن الوطن. فالمفاهيم والرؤى الحداثية التي اكتسبها لم تمهد له كيفية الوصول الى قومه بل أقصته عنهم، حتى أشعر قومه أن في تعليمه الحداثي نقمة. ومن ثم فقد صار (عوض) بفعل التحديث جانياً مجنياً عليه: كما كان للتحديث آثاره السلبية على الساحة السياسية فيما يمس العلاقات الجنسية في (أجنحة الغبار) أيضا. فعلاقات (شريف) الجنسية علاقات مشجوبة تجسد إحساسه بالعزلة ففي أوروبا تستثيره

النساء وتستحوذ على جسده فهو إما يستثير خيالات (لويز) الكيخوتية أو يشبع شهوات (ديدى) الغرائزية وإما يساند (جين) فى إدارة أعمالها أو تسانده الكونتيسة بنفوذها وأموالها. تلك العلاقات الجنسية أعاقت نموه الذهنى وهو لا يدرك حقيقة مأساته إلا حينما يلتقى (بزهرة) الفتاة المغربية أثناء هجرته الثانية إلى أوروبا. كانت تمارس البغاء فى حانات باريس مما أثار (شريف) وكان نفوره منها لا يرجع لأسباب أخلاقية بل لاكتشافه أن فى احترافها للدعارة محاولة يائسة للتعويض عن وحدتها فى المهجر وتبين (لشريف) أن ذلك ينسحب عليه أيضًا، فعلاقاته الجنسية الفاشلة هى تأكيد لعزلته (أجنحة الغبارص١١٧) فحياتهما فى المهجر قد دفعت بهما إلى محاولة الانتماء للآخر عن العلاقات الجنسية، ظنًا منهما أن الحميمة الجسدية قد تزيل العزلة الروحية وتتوالى الأحداث بلا تطور خطى ولكن تكسبها نصيتها - أى أسلوب تضمينها فى النص - بعدًا يميز بين (شريف) المتضمن فى الحدث و(شريف) كاتب/ قارىء الحدث، مما يتيح للأخير القدرة على مكاشفة الذات ومراجعة السياق الاجتماعى. (فشريف) يلحظ التوازنات بين مجون رواد الحفلات الباريسية فى عالم الشمال وفساد الأنماط الأخلاقية للحكام السودانيين العسكريين، فكلاهما يسعيان للتوصل إلى منظومة تعلل وجودهما (أجنحة الغبار) (ص ١٠٤). والحكومات الفاسدة عادة ما تعكس مجتمعًا يسوده القمع الجنسى. فقد بين لنا التحليل النفسى أن القمع بعامة يحرك نزعات جنسية مكبوتة (لابلانش ١٩٧٦، ص ٨). فالكبت يؤثر على النشاطات الإنسانية كافة وفشل الحياة السياسية إنما يعكس تردى العلاقات الجنسية داخل المجتمع. وعلى الرغم من إدراك (شريف) للفساد السياسى القائم يظل متورطًا هو أيضًا فى علاقات جنسية مشينة ففى وطنه السودان، يعزف عن تكوين حياة أسرية وتصير داره أشبه بالماخور، تتردد عليه الداعرات. وإن كان فى عالم الشمال قد استبعدته النساء فهو فى عالم الجنوب يستعبدهن فإخفاقه فى الحياة السياسية إنما يعكس إخفاقه فى إقامة علاقة جنسية تتسم بالاستمرارية. فالعلاقات الجنسية المبتورة تعكس العجز عن إقامة مشاركة إنسانية على أسس سوية ويتجلى لنا ذلك فى ممارسات (شريف) السياسية حيث يقيم مشروعاته بقرارات فردية من جانبه. وعلى الرغم من تورط (شريف) فى صفقات مريبة، إلا أن ورودها فى النص لا يشير بأصابع الاتهام ضده، لأن(شريف) السارد يفضح (شريف) الحاكم أثناء استغلاله نفوذ منصبه، وعقد مساوماته. فهو يصرح بحصوله على طائرة خاصة عند إبرام صفقة مبيدات، بينما كانت القطارات التى تقل جموع المواطنين فى حاجة إلى صيانة كما يفصح عن قبوله لهدية شخصية من المستشار الثقافى لسفارة (تايلاند) فى مقابل بعض الخدمات الخاصة التى سددها له. وتحتسب كل تلك الأفعال ضد (شريف) حينما يرفض الرضوخ لأوامر الوزير بناء على تعليمات البنك الدولى، فتعقد له محاكمة صورية تصدر حكمًا بإبعاده عن البلاد للمرة الثالثة، ويغدو (شريف) مثل (عوض) جانيًا ومجنيًا عليه.

(عوض الشلالى) فى (دنقلة)، (وشريف ترية) فى (أجنحة الغبار) تتنازعهما التناقضات التى توارثها عن الماضى واكتسبها فى الحاضر. فالرحيل عن الوطن مرتين أفضى إلى انفصالهما عن الشعور بالمواطنة وحرمانهما من الدعم الروحى الذى تؤمنه العقائد الجمعية. ولم تمدهم الحداثة الأوروبية بغذاء روحى بديل. ويعلق (شريف) على ذلك حينما يلاحظ فشل مثقفى عالمى الشمال والجنوب فى إمداد العامة بالتوجه العقلانى السليم وهناك أمثلة فى النص على ذلك. ففى أثناء وجوده بباريس التقى (شريف) والكاتب الإفريقى الأمريكى (وستون ديفز) الكاتب المعتزل الذى أقام حائلا بينه وبين جمهور القراء فصارت أعماله عديمة الجدوى ومن مثقفى الجنوب يقدم لنا النص الشاعر السودانى (شبشب) الذى أتم تعليمه فى عالم الشمال ولكن رفض ثقافته، ويسعى فى الوقت ذاته لتقويض التقاليد الثقافية لعالم الجنوب. ويجاهد (شبشب) فى سبيل تحطيم المتاريس التى تحصن قلعة الثقافة الوطنية وتعزلها عن العالم. واجتهد لتأليف الوطنية هوية ثقافة مفتوحة على الآخر، تنتمى إلى ثقافات العالم التى تعرضت لظروف مماثلة والمعروفة بثقافة ما بعد الاستيطان ولكنه سرعان ما يتنبه إلى استحالة تحقيق أحلامه بل يكون مصيره إدانة السلطات واتهامه بالردة والخيانة. ولا يخفى على (شريف) السارد أن (شريف) المثقف قد تعلم فى الشمال ليعود بمشروع متقدم يعجز العامة على تفهم شفراته مما يقيم الحواجز بينه وبين أهله والعامة، ومن المفترض أن يكون قد عاد للوطن لتشييد الجسور لإقامة الحواجز. ولكن (شريف) كان قد اعتقد أن عليه أولاً تحرير ذاته وتحديث منهجه حتى يمكنه تعليم قومه تباعاً ولكن يتبدى عبر النص استحالة تحرير الذات بمعزل عن الآخر، فالحرية تكتسب فى سياق الممارسة الجماعية التى يتفاعل فيها تحرير الذات بتحرير الجماعة أما عن وضع المثقفين فى (دنقلة) فلم يكن أحسن حالاً. فقد اخترق صفوفهم ضباط المخابرات لسهولة تعقبهم وإدانتهم. وفى بداية حياته كان (عوض الشلالى) قد انضم إلى جماعة (المستقبليون) التى اعتقل جميع أفرادها لاتجاههم اليسارية. كذلك اعتقل (بحر الغزالى) بعد كتابة مقالات تعبر عن آراء انفصالية وتهاجم سياسات الحكومة. ولكن بما أفاد اعتقال الشباب المثقف؟ فلم تدر تلك التضحية بأى عائد على العامة. (فعوض) الذى خاض تجربة الاعتقال عجز عن الدفاع عن نفسه وقضيته فى حواره مع (عثمان الكنزى) القروى البسيط، حين وجه له الأخير الاتهام بأن الجماعة التى ينتمى إليها (عوض) ما هى إلا جماعة ملاحدة لا يرجى منها شىء ومن ثم فقدت جماعات المثقفين مصداقيتها لدى العامة، على الرغم من زعمها بأنها تخطط من أجل مصلحة العامة. وحتى على مستوى علاقة أعضاء الجماعة فيما بينها، فكانت مفككة الأواصر بفعل الخلفيات الثقافية التى تفتقد المعرفة التاريخية بالآخر. فالأعضاء القاهريون يجهلون الحقائق الموضوعية عن النوب، بل يرمونهم بنكاتهم اللاذعة. ففقدان الاتصال بين مثقفى القمة والشرائح الجماهيرية قد أصاب الممارسة الثقافية بالوهن، وأضعف دور المثقف.

ويجد النصان أسباباً أخرى أضعفت حلقة الاتصال بين المثقفين والعامة. ففي (أجنحة الغبار) كانت لشعارات العسكريين المجوفة أثرها في استرابة العامة من أية منطلقات فكرية أخرى، خوفاً من اكتشاف زيفها فيما بعد مثلما تكشف لهم زيف العسكريين. فتملك العسكريين نواصي الأمور في كافة المراكز الإدارية غلف الأمة في شبكة من الأكاذيب والحيل. كما تسرب النظام السلطوي ليؤثر في أدنى الرتب. وعجز العسكريون في توظيف الشعارات القومية في مشروع سياسي يتحقق بالمشاركة الجماعية. على العكس، فقد تعقب الضباط معارضيهم في كل مكان وكمموا الأفواه بالتعذيب الجسدي والنفسي. وهناك مواقف شبيهة في (دنقلة) حيث يصرح أحد لواءات الشرطة (لعوض)أثناء التحقيق معه (نحن القانون) فهل باستطاعته إقامة حوار مع لواء شرطة؟ (دنقلة) (ص ٤٧) وقد أمضى افتقاد الحوار بين الحاكم والمحكومين إلى غياب القرار الجماعي مما عمق الفجوات بين أعضاء الجماعة الواحدة. ففي النص، لجأ أفراد الجماعات المهمشة من أمثال (بحر الغرالي) إلى الارتكان على تعريف أصولي للهوية النوبية تتسم بالروح الانفصالية. فافتقاد المشروع القومي لا يقيم عملاً مشتركاً وبالتالي تفاعلاً مشتركاً.

عجز الواقع عن توفير مرجعية ذاتية أو اجتماعية يرتكن المرء إليها بعد الغربة والارتحال. فلا ميناء للرحالة سوى فضاء النص. فالنص في (دنقلة) يشكل فضاء باستطاعته الرحالةأن يأنس إليه.

وهناك عبارة (لجيل دلوز) توضح ذلك، فهو يذهب إلى أن اللغة تعوض عن فقدان الوطن بإعادة المعنى إلى موطنه (١٩٩٠، ص ٦١). وإن كان الفاعل في النص يدعم موقف المهمش، فذلك للقيام بدور ثقافي فعال حتى وإن افتقد الإحساس بالمواطنة في أي مكان، فترحاله الدائم قد زوده بالوعي بالتناقضات التي تعتري المفاهيم الدوجمائية. كما تعد النصية، الملاذ الأميز (لشريف) في (أجنحة الغبار) فهو يسرد لنا مسرودته حينما يصل إلى أدنى مستويات الإحباط (أجنحة الغبار) وهو يذكرنا عبر النص أنه بصدد

الخطاب الروائي لما بعد الكولونيالية

كتابة روائية، مع أن مسرودته تظل بلا بداية أو نهاية. فالبدايات والنهايات تفترض نظماً تراتبية مضللة. وخلاصة مسرودته هي مسرودة مضادة لكافة المسرودات ذات التعريفات المسبقة. يأمل (شريف) في الكتابة عن بطل ليس له انتماءات ثقافية محددة. ويتحقق ذلك في النص، (فشريف) البطل، في حالة من السعي الدائم والارتحال يشعره بالغربة حتى بين أهله (أجنحة الغبار) (ص ٩١) وفي حقيقة الأمر لا ينتهي (شريف) إلى عالم الشمال وأهله الذين تغاضوا عن الأثيري وهم بصدد التمسك بالحقائق الجافة. كما يختلف أيضاً عن أهل الجنوب الذين أنصتوا إلى أناشيد السحر والأسطورة وربما (لشريف) بعض الشطحات السلوكية مثلما اتسمت تصرفات أبيه بالجنون ولكن (شريف) لم يسر على نفس الدرب، فلم يهجر وطنه ويسكن الصحراء مثلما فعل أبوه بل تجاوزه فمسرودته المضادة المنصصة قد هيأت له الاستماع إلى شيء في صفاء النهر وفي صلابة الصخر فهو قد ضرب بالمجداف صوب الشمال ثم عودة للجنوب، وتجول بين الماضي والحاضر حتى سمع صوتاً يعتقد أنه الحتمية والقدرية في آن (أجنحة الغبار) (ص ٩٩) فلقد تجمعت الأحداث في النص لتؤلف منظومة عبر السرد.

فالأحداث المنصصة تقيم حائلا دون الارتداد إلى أساطير الماضي الذهبي التي تذهب بنقاء العنصر، والهوية الجماعية الخالصة. فقد أفضى هذا الخطاب إلى سياسات تفريقية عملت على تفرقة الجموع مثلما يتبعثر الغبار بفعل الرياح حتى صاروا تعوزهم الحيلة، وكأنهم مسوخ لأنفسهم لا مكان لهم في العالم سوى شغل الفضاءات التي خلفتها الصناعة الحديثة. (أجنحة الغبار) (ص ٥) وبممارسة النصية تظهر هوية ثقافية تؤلف بين شتى أفراد الجماعات ذات الأصول العنصرية المختلفة. وليس الحافز لذلك هو الفضول (السياحي) لثقافة الآخر بل هي محاولة لتأليف ذاتية جديدة تجد هويتها في أية ثقافة كانت ففعل الكتابة يتيح تلك الممارسة لأنه يؤلف بين رؤى العالم المتباينة.

ففي (دنقلة) يظل أهل الوادي يدركون ثقافة واحدة وماضياً ووطنا واحداً، لا يرون سواه، على الرغم من اختفائه تحت مياه الفيضان وترحال (عوض) إنما يجسد اللااستمرارية في هوية أهله فهو قد اضطر إلى الترحال لحاجته لإعادة تأسيس هوية قومية جديدة في فضاء جديد بديل للخريطة التي قضى النيل على معالمها (فدنقلة) تنقد الخطاب القومي السلبي بمفاهيمه الجوهرانية في تعريفه للهواية. فالنص يثير خطابا قومياً يفسح فضاء للمشاركة في السياسة العامة،ولا يقصر مزاعم القومية على تجانس عنصري محدد، مثلما هو الحال لدى النواب المتشردون، ولا يلحق بالقومية تعريفات رسمية تفرضها القوة العسكرية القامعة. فحياة الترحال التي يخوضها (عوض) تبين بطلان المزاعم الرامية إلى تأكيد نقاء الهوية الثقافية، فالثقافة - أية ثقافة كانت مهجنة في طبيعتها.

فلم تعد الهوية - في النصين - ذات تعريف محدد، ولكنها صارت تثير إشكالية لتفاعلها المسترمح التاريخ صفة خصوصية بينما تنتهج الذات التزاماً سياسيًا. وفي النصين يكون الدافع إلى الرحيل هو التعلق بالوطن، فالرحيل ليس هروباً ولكنه تهيئة للعودة ويفضل الرحالة ممارسة الحياة في فضاء بيني ليتابع الأحداث بتناقضاتها وازدواجاتها. ومن ثم: فهو طليق من قيود المسارات الضيقة التي تحددها القوى الإمبريالية بنظمها التراتبية أو القوميات الرجعية. وتغدو رسالته مقاومة الاتجاهين في آن، وتغدو ممارسته السياسية جانباً مكملاً لاكتساب المعرفة. فتورط الباطلين في الفساد ليس مدعاة للتشائم أو الشك،ولا يجب أن يولد إحساسًا بالامبالاة أيضًا فالتجربة التي يخوضها الفاعل تمدنا بتسائل خاص بالعالم

الذى تحكمه علاقات هيمنة وما يفضى إليه ذلك من تضليل. تلك النصية - التى نحن بصددها - تهيىء قراءة جديدة للخطاب الكولونيالى. ويذهب (هومى بابا) إلى أن تلك القراءة: تصرف اهتمام القارىء عن محاولة التعرف على الخصائص السلبية أو الإيجابية التى تنطوى عليها الرموز الثقافية حتى الحيل الإمبريالية) اخضاع الآخر بغرض فرض الخطاب الأنموذجى المتقولب (١٩٩٠، ص ٧١) وعلى هذا النحو اقترن الرحال دائمًا بالأقليات أينما كانوا، لأنهم يمثلون الرأى النقيض للأغلبية المهيمنة. ومن هذا الموقع، يسعى الرحال لإخفاء منظور معرفى أرحب ينادى بمراجعة المفاهيم القومية السائدة وإعادة النظر فى التوجهات العالمية.

ويفضى ذلك إلى إعادة تخطيط البرامج القومية من منظور نقدى، وإعادة تقييم السياسات العالمية الشمولية التى تزعم العالمية (أنظر جولجبرجر ١٩٩١، ص ٥٨) اعتاد أهل الوادى تحديد رؤيتهم فى إطار ثقافة أحادية، وماض خاص وأرض كائنة أبدًا ولكن فيضان النيل محا الحدود وغير الأحوال ليغدو رحيل الفاعل تجسيدًا الهوية جماعته المتغيرة، لقد عبر الرحالة ليؤلف فضاء جديدًا فى نص يذيب خريطة الامتيازات، فالقومية التى يسعى الرحالة إليها لا تحقق بمعزل عن ترحالى فالتنقل بين شمال العالم وجنوبه ومراجعة ماضى التاريخ وحاضره يعد الرحالة بتفسير تاريخى يربط بين تلك الثنائيات المعهودة، مما يتناقض وتفسير السلطات الرسمية. فحياة الترحال هى دلالة على لا استمرارية الهوية الجمعية التى تظل فى حالة من التشكل الدائم ومن ثم، تغدو هويات الأهالى مرادفة لمعالم الوادى الذى ظل النيل يصوغ تشكيله عبر العصور. ■

الهوامش

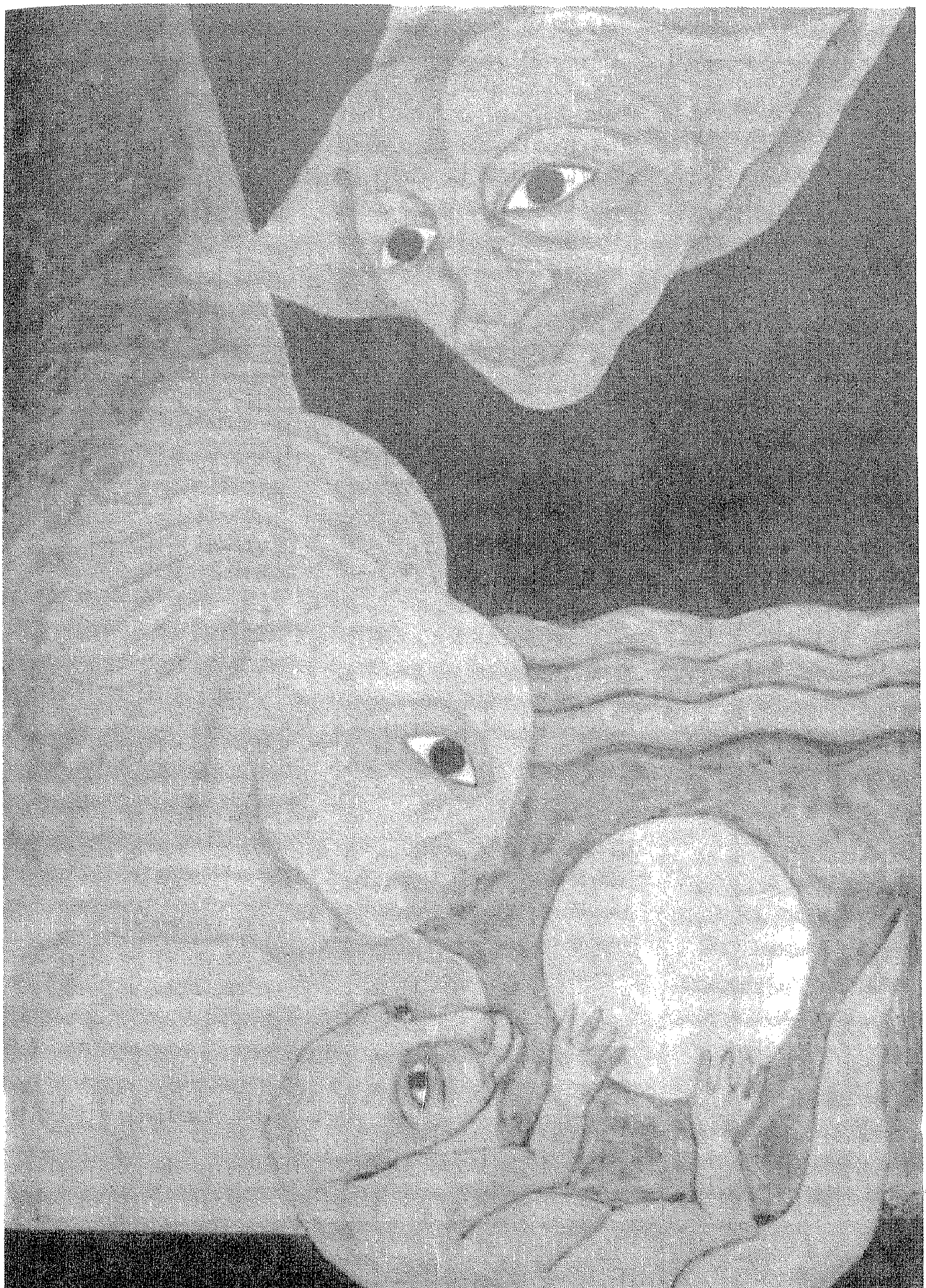
(١) إدريس على كاتب مصرى من النوبة. وقد حصلت (دنقلة). على جائزة نجيب محفوظ من المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤. وسوف تصدر ترجمة للرواية إلى الإنجليزية قريبًا، عن دار نشر أمريكية.

(٢) جمال محجوب روائى سودانى يكتب بالإنجليزية ويعيش فى المنفى كانت جريدة التايمز قد وصفته كأحد كتاب الرواية العالميين. كما حصل على جائزة أحسن رواية قصيرة عام ١٩٩٣، عن جريدة الجارديان.

(٣) فى حوار له مع ميفين يوناس من مجلة آرت ريج صرح محجوب أنه حينما يكون فى السودان يشعر بانتمائه إلى الإنجليز، وفى إنجلترا تسيطر عليه المشاعر السودانية. (ص ٢٠) والمعروف أن محجوب من أم إنجليزية وتعلم فى إنجلترا.

(٤) أنظر أيضًا.

(٥) يقول إدوارد سعيد فى هذا العدد ليس بمستغرب أن يصير معظم الكتاب الذين يعيشون فى المهجر روائيين. فالعالم الجديد بدا لهم بعيدًا عن الواقع، وهو فى ذلك يشبه عالم الرواية اللاواقعى..



الإيقاعات والرؤى

الملف:

١٠٠ المقص المروع، د.ج. إنديت، ترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد.

الشعر:

١١٢ لماذا البحارة دائما بائسون، زهرة يسري. ١١٤ العاديون لا يجلسون في المقاعد الأمامية - أو الحقد على صلاح حامد، محمود خيرالله. ١١٦ على سرير واحد، مسعود شومان. ١١٨ سعادة متأخرة، فتحي عبد الله. ١٢١ من هنا وبخار خفيف يتكاثف على المرآة، ياسر شعبان. ١٢٤ لأني لست نادما سينتهي هذا العالم، وائل فاروق. ١٢٧ وكأنه أنا، وليد طلعت. ١٢٩ في الطريق لتورتة الزفاف، صالح الغازي. ١٣٠ حين كان الغمام يهمي، محمد إبراهيم ابو سنة. ١٣٢ لكل هؤلاء، عيد صالح.

القصص:

١٢٦ كرم العنب، عبدالوهاب الأسواني. ١٤٣ السرداب، نورا أمين. ١٤٥ قصتان، ليلى الشربيني. ١٤٧ الطريق إلى رأس التين محفوف بالعرايا، سعيد بكر. ١٥٠ ضجر الصيف، محمود حنفي. ١٥٣ خيط الدم، سهير سلطي التل. ١٥٩ للذباب أيضا رقصته، نضال حمارنة. ١٦١ الجنيه، جمال زكي مقار. ١٦٦ كلاب في بعض، علاء البربري.

المقص المروع

د.ج. إنرايت

ترجمة: **ماهر شفيق فريد**

فى هو اليوم فى السابعة والسبعين، مدير دار للنشر فى لندن سابقًا، غزير الإنتاج شعرًا ونثرًا كالعهد به دائمًا: إنه الشاعر، الناقد، الروائى دينس جوزيف إنرايت المولود فى ١٩٢٠. رجل واسع الأسفار عمل فى الشرق الأقصى أستاذًا للأدب الإنجليزى، وفى جامعة الإسكندرية قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

لإنرايت من الدواوين: «الضبع الضاحك» (١٩٥٣)، «خبز أكثر من الأزهار» (١٩٥٦)، «بعض البشر أخوة» (١٩٦٠)، «ألوان من الإدمان» (١٩٦٢)، «آدم القديم» (١٩٦٥)، «اجتماع غير قانونى» (١٩٦٨)، «ثورة الآلة الكاتبة» (١٩٧١)، «بنات الأرض» (١٩٧٢)، «المقص المروع» (١٩٧٣)، «غضبات حزينة» (١٩٧٥)، «الفردوس محلى بالصور» (١٩٧٨)، «كتاب فاوست» (١٩٧٩)، «مجموعة القصائد» (١٩٨١)، «سجلات إخبارية فورية: حياة» (١٩٨٥)، «مجموعة القصائد: طبعة مزيدة» (١٩٨٧)، «تحت الظروف: قصائد ونثر» (١٩٩١).

تشمل كتاباته النقدية: «الأدب لأجل الإنسان» (١٩٥٥) «محل الصيدلانى» (١٩٥٧)، «متآمرون وشعراء» (١٩٦٦)، «الإنسان بصلة: مقالات ومراجعات» (١٩٧٢)، «المشكلة الجذابة: مقالة عن التورية الساخرة» (١٩٨٦)، «جنون بالكلمات: مقالات عن اللغة والأدب» (١٩٨٧)، «حقول الرؤية: مقالات عن الأدب واللغة والتلفزيون» (١٩٨٨).

له من الروايات: «العام الدارسى» (١٩٥٥ وتدور أحداثها فى مدينة الإسكندرية «أشكال المجان» (١٩٦٥).

حرر عدداً من الكتب منها: «كتاب أوكسفورد للشعر المعاصر ١٩٤٥ - ١٩٨٠»، «كتاب أوكسفورد عن الموت» (١٩٨٣)، «حلو الكلام: استخدامات الترفيق من حواشى القول» (١٩٨٥).

ولد إنرايت فى لمنجتون بمقاطعة وركشير، واشتغل بالتدريس فى جامعات مصر واليابان وألمانيا وتايلاند قبل أن يغدو أستاذاً للأدب الإنجليزى بجامعة سنغافورة من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٠ وهو الآن يعيش فى لندن.

أهم ماكتُب عنه فى الإنجليزية: «د.ج. إنرايت: شاعر المذهب الإنسانى «لوليم والش (١٩٧٤)، «والحياة: بوسائل أخرى: مقالات عن د.ج. إنرايت» (١٩٩٠) من تحرير جاكلين سيمز، وهو يضم مقالات لواحد وعشرين ناقداً وأديباً.

فيما يلى نخبة من قصائد إنرايت عبر السنين، ختمتها بمقتطفات من متتابعته الشعرية المسماة: «المقص المروع: مشاهد من طفولة فى العشرينات» (١٩٧٣). والقصيدة بمثابة ترجمة ذاتية منظومة أبطالها الشاعر، وأبوه وهو أيرلندى يميل - شأن الكثيرين من بنى جلدته - إلى الشراب والتفاخر بأمجاد وهمية، والأم التى عملت زمناً بالخدمة المنزلية، وهى أعقل من الأب وأكثر واقعية.

وخيوط القصيدة أربعة: الدين، والجنس، والأدب، والفوارق الطبقية ومن تفاعل هذه العناصر يجدل الشاعر تجربة بطله فى طفولته ومراهقته وشبابه الباكر.

وتحفل القصيدة بإشارات إلى الشعراء (وردزورث، توماس هود، ييتس، روبرت بروك)، ومسرح شكسبير، والروائيين (سترن، فورستر، جويس) والنقاد (رسكن) دون أن تنزلق إلى التظاهر بالعلم أو التشدق بالأسماء. فإشاراته إلى هؤلاء الأدباء ذات وظيفة فنية: تبتعث أجواءهم وأساليبهم أو ترسم حالة نفسية معينة، أو تذكرنا بثقافات الماضى، أو تقيم - من طريق التورية الساخرة - حواراً مع هؤلاء الأدباء الأسبق عهداً، أو تبين التوازى بين الحاضر والماضى رغم اختلافاتهما الظاهرية. فهناك طبقات متعددة من المعنى فى شعر القصيدة.

وقصيدة «المقص المروع» تمثل نقطة من أعلى النقاط التى بلغها فن إنرايت فهى تخلو من العاطفية المسرفة من جهة، ومن الكلبية اللامبالية من جهة أخرى ونبرة الشاعر هادئة متزنة، ولكنها تشتمل على عاطفة مكبوحة وتنبعث الشخصيات إلى الحياة من خلال لمسات واقعية واثقة. وليس هناك إسراف فى استخدام الصور الشعرية ولا ميل إلى الإغراب. ويقترب الشعر أحياناً من وضع النثر (حيث يميل بناء الجمل إلى الطول ولا تلفت الإيقاعات النظر إلى ذاتها) ولكنه كنثر الأوجسطيين فى القرن الثامن عشر - نثر مصقول مهذب مشذب الأطراف.

الفرد

واحد من غلطات الطبيعة، جندب

مزرق وطويل، أشد خضرة من أى عشب.

ومع ذلك فإن أغنيته الحية

تهز الصباح اللاهث الأنفاس، واثقة

من أن البشر سيظلونه زهرة عديمة الجدوى،

الحيوانات تلاحظ فقط حجراً كريماً.

الحرية الثقافية

إذ يطلق سراحك

من كل لجنة،

ماعساك تكتب؟

يكتب المرء رغم،

بالرغم من الإخفاق،

ومن الضوء الآخذ فى الخفوت

يعمل المرء بسبب

قلة الفراغ

من قلب فقدان

الحرية؛

لكى يملأ النقص

بالحضور.

إنك بحاجة إلى وقود الهزيمة المر

من أجل الشعر.

إن قوته الدافعة

هى انعدام القوة.

عبء

كان الجندب عبئاً علىّ.

كان يعرف شيئا يؤذينى.

فى أحد أحلامى سحقت الجندب

لم كان الجندب عبئا إلى هذا الحد؟

لقد كان غناؤه يحول بينى وبين النوم،

كان فحواه لايزال: كل اللحم عشب.

إن الجندب، على النقيض من البومة، والخفاش، واللورس،

ليس من قوى الظلام.

إنه يغنى على راحته فى ضوء الشمس.

أتراني قد رقدت على راحتى فى ضوء الشمس؟

لقد حال الجندب بينى وبين النوم.

ولئن كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أن يكون هذا حلماً؟

لم يعد الجندب عبئاً.

السرد

[عبارة «الشكل على البساط» التى ترد فى هذه القصيدة من ابتكار الروائى الأمريكى هنرى جيمز ويقصد بها الشكل الفنى الذى ينتهى إليه الفنان بعد جهد]

برضاء جمالى

وراحة معنوية حادة بدأ فى النهاية

يرى شكلا يتكون على البساط.

«معذرة ياسيدى»، هكذا تمتم البساط بوهن،

«يسعدنى أنك تدرك نموذجاً،

ولكن الناس يواصلون دوسى بالأقدام».

وهناك كان: الشكل على البساط!

السلسلة العظمى

اختفى پول. هل عاد إلى بيته فى إجازة، أشد حياءً من أن يذكر هذه الحقيقة؟ لقد اكتشفوا أنه فى مستشفى، حالة زهرى متقدم. لقد قرر أن يعظم نفسه عن الخجل فذهب مع امرأة. ولما كان أشد خجلا، وأشد حياءً من أن يبحث فى مكان آخر، فقد ذهب مع بغى. وكان أشد خجلاً من أن يذهب إلى طبيب. كانت أول امرأة يضاجعها. وأول وظيفة له أيضاً وإذ شعرت الشركة الآسيوية الشرقية بالصدمة والفزع فقد فصلته، تلك يمكن أن تكون أجور الخجل، والحساسية، والجنس.

مقتطفات من «الفردوس محلى بالصور»

(٣)

«تربة غدية»، هكذا لاحظ صاحب البيت.

«تروى رياً غزيراً. غدران إلى اليمين،

وينابيع إلى اليسار.

«الوردة، كما تلاحظ، بلا شوكة».

«ما الشوكة؟» سأله آدم،

«شئ يوجد فى جنبك»

«هكذا أجابه صاحب البيت»

«ولما لم يكن ثمة فصول

فإن الزهور جميعها تزدهر طوال الوقت».

«ما الفصل؟» تساءلت حواء،

«ليس لك إن تسألى عن الأسباب»

هكذا أجابها صاحب البيت.

كان الشذى يتصاعد من الأشجار،

والأعناب تسقط من الكروم،

والرمل مصنوع من ذهب،

والحصى مصنوع من لآلى.

«لم أر قط شيئاً شبيهاً بهذا» قالت حواء.

فابتسم صاحب البيت قائلا: «طبيعى».

«إنه شيء يفوق الخيال!» هكذا تنهد آدم.

«لست ملزّما بأن تتخيله»

هكذا قاطعه صاحب البيت «بعد».

(١١)

حواء قضمت التفاحة

(كانت أسنانها بيضاء قوية:

فلم يكن ثمة شيء اسمه التدهور).

جرت العصارة على ذقنها.

أكلتها كلها

(لم يكن ثمة دورة فى اللب:

لم يكن ثمة لب)

جرت العصارة بين نهديها.

«لقد فعلتُ شيئاً غير مسبوق»

هكذا حدثت نفسها.

«ولكنى لايجب أن أكون أنانية»

قطفت تفاحة ثانية لآدم

(١٢)

«ماذا عن آدم؟

هل أستأثر بها لنفسى

هل سأكون فى مكان السيد؟»

إذ من ذا الذى يكون حراً، إذا كان تحت؟

لكن ماذا لو سقطتُ ميتة؟

سوف يندفع ويتزوج واحدة غيرى.

حسناً أو سوءاً،

موتاً أو حياةً،

فى مكان السيد أو تحت،

خير لى أن أشاطره إياها.

إنى امرأة بسيطة».

(٢١)

«لم يكن لى صوت»

هكذا تنهد آدم. «لم يكن لى خيار حقيقى».

فمسحت حواء دمعة وقالت
«كنت أريدك، حياً أوميتاً» .

«سواء كانت عطية أو لعنة»
«إن خيرا وإن شراً» .

«فليأت الأحسن أو الأسوأ، علينا أن نأكل» .
وهى ترقب العشب تحت أقدامهما.
كان العالم يمتد هناك، وكان بوسعهما أن يختارا.
قال: «سأتعلم كيف أصنع لك حذاءً» .

(٢٢)

«لمَ لمْ نفكر فى الثياب من قبل؟»
هكذا تساءل آدم،
وهو يسل حواء من ثيابها.

«لماذا فكرنا فى الثياب أصلاً؟»
هكذا تساءلت حواء
وهى تغسل ثياب آدم.

(٢٤)

«لقد خلعت عليه اسماً غاية فى اللطف»
هكذا قال آدم النكد.
«لقد دعوته ثعباناً.
بل إنى خلعت عليه اسماً آخر:
دعوته حية.
مامن عرفان بالجميل فى الدنيا.
إنهم يعضون اليد التى تقوّتهم.»

«لقد حدجنى النمر بنظرة قذرة»
هكذا قاطعته حواء مسرعة.
«وأصدر الفيل صوتاً سوقياً»
وتلك القطة قد خمشت أنفى»
ووجدت صرصوراً فى المطبخ.
إنى سعيدة لأنى لم أكن
مَنْ مَنَح تلك المخلوقات أسماءها!»

(٢٦)

«ماكل هذا الكلام
عن الإحساس بالخطيئة؟
إنه هراء!» هكذا صاح الشاب قابيل
«إنه أفيون الشعوب» .

«إنه كل مالدينا يابنى»
قالها له آدم: «لقد شببنا فوجدناه» .
«ما الأفيون؟»
هكذا سألت حواء بشك.

فيما بعد قتل قابيل أخاه .
لأسباب تتعلق بالعمل.
«أرأيت؟» هكذا قال له أبواه
«لقد قلنا لك» .

مقتطفات من «كتاب فاوست»
فاوست يجلب على نفسه المتاعب

«والآن خبرنى يامفستوفيليس ـ من الذى صنع العالم؟»
كانت تلك خرقة حمراء، بمثابة وضع قطة بين حمائم.
كان فاوست متوهجاً من النبيذ، يشعر بالطيش المجازف

«آه»، هكذا قال الآخر بأدب «إنه سؤال شائق.

قد كان ثمة كثيرون منا فى ذلك الوقت، وأنت تعرف شكل هذه الجهود التعاونية. العمل الجماعى هو الإجابة [عن سؤالك]»

فاوست وجرتشن يسيران فى الحديقة

«كلا، لست أرى القس كثيراً.

والواقع أنى شخصياً دكتور فى اللاهوت..»

لئن كان اللاهوت عليلا

فهو الرجل الذى يجمل به أن يشفيه.

«تسألينني: هل أومن بالله.

إنك لفيلسوفة مطبوعة!

أيستطيع أى امرئ أن يقول إنه يؤمن بالله؟

مامعنى الله؟

ومامعنى يؤمن؟

ومامعنى أنا؟

هل عاد بوسعنا أن نستخدم هذه الكلمات؟»

كانت جرتشن تشعر أن ذلك فى وسعها،

رغم أنها فى الحقيقة قلما كانت تفعل.

«لكنى عندما أتحدث عن يد

أعرف ما أعنيه، وأستطيع أن ألمسها..

آه، دعينى أقبلها!

ماذا تقصدين بقولك إنى لا أعرف

أين كانت؟»

لقد كانت فى الصابون والماء.

فقد كانت أمها غسالة.

«إنك لست شديدة الشغف بصديقى المعروق؟

ماكنت لأريدك أن تكونى شديدة الشغف به»!

ارتجفت جرتشن. وامتدت يدها

إلى الصليب الذى يطوق جيدها.

«وهكذا فأنت تلبسين صليباً،

يامحبوبتى الصغيرة؟

أنا الذى أهديته لك؟

أجل أنا بطبيعة الحال قد فعلت».

وتذكر كيف كشر مفيستو عن أنيابه

وهو يعطيها الصليب.

قال رفيقه: «عندما تكون فى روما..»

«إنه أغلى من أن يلائمك ؟

هراء ياحلوتى ـ فلا شىء يغلو عليك..

أواه، لقد انكسرت السلسلة..

أين يمكن أن يكون الصليب قد ذهب؟

لايمكن أن يكون قد مضى بعيداً..»

لكنه مضى بعيداً.

فاوست يُمنع من الزواج

«تذكر. إنه لازواج

للحاصلين على ليسانس فى الفنون السوداء»!

«لكن ماذا أقول لهن؟

سوف يثار الموضوع».

«بوسعك أن تقول لهن إنك تنتظر
أن يخترع الطلاق».
وحسب مايقوله الكتاب فإنه
خير لك أن تتزوج من أن تحترق».

«إن الكتاب لايقول شيئاً
عن الزواج والاحتراق معاً».

فاوست يتأمل موضوع الأرواح

جرتشن لها روح كبيرة ونهدان صغيران
ميدتريكس لها نهدان كبيران عظيمان وروح ضئيلة.
النهود تنتمي إلى هذا العالم: وفاوست يحبها
إن فاوست لايحب الأرواح، خاصة الكبير منها.

والدا فاوست يسألان مفيستوفيليس

«أين مس جرتشن؟»
«ذهبت إلى الكنيسة كي تصلي؟»

«أين الآنسة مري؟»
«ذهبت إلى الفراش كي تلعب»

«أين السيد فاوستس؟»
«لا أريد أن أجيب عن هذا السؤال».

هيلين تختفي

«لكنها تختفي»
هكذا قال فاوست مذعوراً.
«يجب أن نرسل في طلب طبيب».

ارتجف مفيستو،
كانت تلك هي المشكلة مع الظلال
إنها تختفي

«أستطيع أن أنفذ ببصري فيها»
هكذا ناح فاوست.
«أكان هذا هو الوجه...؟»

هز مفيستو كتفيه.
كانت تلك هي المشكلة مع التعايش بطريقة الأزواج
إنك سرعان ماتنفذ ببصرك خلاله.
ثم ذات يوم لم تكن هناك
«لقد ذهبت إلى باريس لقضاء عطلة نهاية الأسبوع»
هكذا جرؤ مفيستو على القول.

لكنها لم تعد قط.

فاوست يمثل أمام مجلس الجامعة

إذ يخاطب مجلس جامعة إرفورت،
يعرض فاوست أن يعيد عدة آيات فنية مفقودة
وذلك للفترة التي يقتضيها عمل نسخ منها.

من بينها
ملاهي ترنس وبلاوتوس الضائعة
وأعمال سافو الكاملة.

«إن لى أربع بنات مراهقات»

هكذا بدأ أحد أعضاء المجلس يحتج.

كتاب «أعراف البرابرة الأجانب» لأرسطو

وقصيدة هوميروس «مامن طروادة ثانية»، أو تطورات مابعد الحرب وأشعار سينا التى قتل من أجلها.

يقول رئيس المجلس «هذا شائق جدا. إنى واثق من هذا.

ولكن موظفينا الكتابيين يعانون من ضغط كبير

المضابط والاقتراحات والتعديلات..

وعلى أية حال فسنأخذ مذكرة بعرضك الكريم».

«اسمعوا، اسمعوا»، هكذا يتمتم أعضاء المجلس.

فاوست يكتشف أنه قد فات الأوان

«ليس أربعاً وعشرين سنة»، هكذا قال مفيستوفيليس

وإنما اثنتا عشرة سنة فحسب لو سمحت»

فصاح فاوست: «إن الاتفاقية تنص على أربع وعشرين

وهو ما أستطيع أن أثبته فى أية محكمة!»

«لابد أن حساباتك قد تنكبت سواء السبيل

فقد كنت تستخدم خدماتى ليلا ونهاراً على السواء».

فصاح فاوست:

«لست إلا أرخص أنواع الغشاشين».

أجاب صديقه:

«قد أكون غشاشاً، ولكنى لست رخيصاً».

قال فاوست: «لقد كنت أنام ليلا، وكذلك

أنت، ياكلب، على قدر علمى!»

«حقاً إنك كنت تنام – كنت تنام مع جرتشن

ومع هيلين، ومع الفتاة القادمة من البلدة –

لقد كنت ترتفع دائماً إلى مستوى الموقف

لأنى لم أخذلك قط...

ولئن كنت لاتعدو أن تحلم ليلا،

فمن الذى صنع أحلامك سواى؟

أواه، لقد عملت ضعف المدة حقاً

مقتطفات من «المقص المروع»

إلى أمى

نور الليل

فى طفولتى كنت أرى هذا الحلم،

متردداً لايستسلم

كنت فى طاحونة مظلمة، أو كنت أنا الطاحونة،

كانت أحجار الرحى تطحن، ولا شىء

البتة تطحنه، كانت تئن تئن

وعندما كنت أصحو، كان الصوت الثقيل البليد

مستمراً. كنت أنتظر أن يتوقف.

ولكنى كنت أضطر فى النهاية إلى أن أنادى أمى.

أقليات

فى مطلع الخمسينات كنا

الأسرة الأجنبية الوحيدة فى ضيعة أوكاموتو

أحياناً كانت عجوز شمطاء تجفل

إذ ترانا فى السوق، أو يصرخ رضيع مرتعباً

لكن أهل البلد كانوا شديدى الرفق بنا.

فى طفولتى لم يكن ثمة سوى

أسرة واحدة سوداء فى لمنجتون

كان أهل البلد رفيقين بهم،

وكانوا أحسن سلوكاً من الأيرلنديين.

أعضاء محترمون فى المجتمع المحلى

خذ بالك. لقد كان هذا الزنجى ساعى بريد،

كما كان أبى،

كان سعاة البريد شخصيات أقرب إلى القداسة فى تلك الأيام،

وكانوا يُكافئون بفناجين شاى وكلمات رفيقة

شيئان سيئان فى مدرسة الأطفال

تَعلُم نحوٍ سيئ، ثم أن نلام على ذلك:

تَعلُم «أبانا الذى فى السماوات».

إحناء رءوسنا لمربية مسرعة،

وسماع القمل الصغير يطقطق على الورق.

وشيئان طيبان

الاستماع إلى مس أنتونى، معلمتنا الحلوة،

وهى تسحرنا حتى البكم بقصة «الريح بين أشجار الصفصاف».

رقص «دورة سالنجر» ورقصها ورقصها

حتى أجدناها إلى الأبد.

صلصلى أيتها الأجراس

كانت هدايانا مخبأة فوق الصوان.

وإذ تسلقناه، وجدنا صندوقًا موسيقيًا، على شكل دحروجة، تُدفع على أرض الغرفة.

كانت هذه [الهدية] لأختنا الجديدة، ولم يكن عمرها

يجاوز شهرًا قليلة، وكان اسمها فاليرى.

وقبل عيد الميلاد مباشرة (أعلم أن هذه ذكرى

لأن أحداً لم يتحدث عنها قط) تقيأت الطفلة بهدوء

دماً كثيراً، وحُملت بعيداً

اختفى الصندوق الموسيقى أيضاً،

وهو مالاحظته أختى وأنا بمشاعر مختلطة.

لم نكن أكبر سناً من أن نلعب به.

عيد ميلاد آخر

كان عيد ميلاد آخر مقبلا

ففكر أبى فى طريقة لإثرائه لنا.

تذكر أنه فى جبهة السوم

حمل من ميدان المعركة

ضابطاً جريحاً اسمه كروفورد

(كان اسمه الآن قد غدا شائعاً فى البيت)

فكتب لذلك السيد المذكور

ذاكرا تلك الحادثة التى لم يتقادم عليها العهد كثيراً

ومجيء عيد الميلاد. ورداً على ذلك

وصلتنا علبة بسكويت مختلف الأشكال.

التهمناه، ولاريب فى أننا استمتعنا به،
رغم أننا شعرنا أنه أقل مما كان ينبغى إرساله.

حدائق چفسون

طفلان صغيران فى الحدائق يوم الأحد،
يلعبان بهدوء لعبة الزوج والزوجة.

ما ألطف هذا، تقول سيدة عجوز، إذ تجلس على المقعد:
لابد أنكما ولد وأخته؟

كلا، يقول الولد، إنما نحن زوج وزوجة.
ما ألطف هذا، تقول السيدة العجوز، ولكنكما فى الحقيقة
ولد وأخته، أليس كذلك حقاً؟

كلا، يقول الولد، وقد أُسقط فى شرك الفانتازيا التى يمثلها،
أنا الزوج وهى الزوجة.

تتحرك السيدة العجوز مبتعدة، فهى لاتحب الكذابين،
هكذا تقول. إنها لاتظننا لطفاء بعد

ظلال السجن

كم منا يتذكر تلك الكلمة الكابوسية.
الورشة؟ لقد كانت أشبه بترعة مظلمة
تجرى عبر حيواتنا.

إن مسز پوفى العجوز قد ذهبت إلى الورشة.
من العار أن يكون لك قريب فى الورشة،
أسوأ ألوان العار جميعاً.
مثل ذلك العار كان دائما ممكناً
وحتى الأطفال انتهى بهم الأمر إلى أن يرهبوا الورشة.
زمن آخر، بعبع آخر.

حقائق الحياة

كان لدى فأران أبيضان
ثم غدا لى عشرات من مواليد الفئران،
كائنات صغيرة عارية وردية، ميتة أوحية أو نصف مأكولة.

هذان الفأران الصغيران أحدثا بى من الضرر
أكثر مما يمكن أن تحدثه كل البورنوجرافيا التى فى الدنيا.
أخذهما أبى بعيدا.

كذلك رحل الكلب
كنا نحبه. لكنه كان مخلوقاً
يحب الأماكن المفتوحة، ويحتاج
إلى ساعات طويلة من الرياضة فى المنتزه.
لقد أعيد إلى الريف. آمل
أن يكون ذلك هو المكان الذى أعيد إليه

تدريب

كم كنا مطواعين، كم كنا منظمين! يوم الإمبراطورية،
ويوم الهدنة، وكل تلك الدروس فى الدين!
لقد كانوا يدربوننا على أن نموت من أجل شىء ما
لم يكن ذلك يعنى شيئاً، مجرد عطلات وانفعالات غريبة.

وبعد ذلك بأربعين سنة، إذ أسير فى مقاطعة كانترن، ألتقى بحشد من الأطفال المنظمين. إنهم يستمعون

بانتباه، وعليهم كل علائم الموافقة،
إلى قصة رعب عن إمبرياليين حمر الشعور.

أنصرفُ خائفاً. لكنى فى نظرهم لست أكثر
من زهرة ملهوية فى هذا المنتزه المعتنى به.
إن إبقاء أبصارهم على المعلم أهم كثيراً.
فهم لم يتعلموا بعد كيف يربطون بين الأشياء.

درجة إلى أعلى

الشخص التالى الذى اشتغلت أمى مدبرة لبيته
كان أكثر تمديناً بكثير
لقد كان ناظر المدرسة التى أذهب إليها،

قال إنه سيكون لى بمثابة أب
قالها عدة مرات بانفعال.
كانت المادة التى يدِّرسها هى الإنجليزية.

علمنى كيف أقود سيارته من جراج قريب
وأتركها خارج المنزل فى الصباح.

وقعت أمى فريسة للمرض واضطرت إلى الذهاب إلى المستشفى.
كانت أختى تحمل البيض المسلوق إلى الناظر صباحًا،
وكثيراً ماوقع منها البيض
عند قدميه. لم تكن متعودة على النظار.

استمرت أمى مريضة
وقرر أن يتزوج ابنة
أحد سكان المنطقة البارزين الميسورى الحال.
ووحيداً فى الفصل حدثنى
عن مسرحية روميو وجوليت،
ثم غاب فى حلم، بينما جلست هناك محرجاً.

لقد خسر أسرة ولكنه كسب زوجة
وبعد ذلك ببضع سنوات مات بلا عقب.

الشعراء

وردزورث وكيتس وشيلى
كيف يتسنى لى أن أصور ماكانوا يعنونه لى آنذاك؟
(أو المعنى الذى أعزناه لهم
إن النقاد لايخبروننى
ولست تواقاً إلى أن أتذكر.
«الكلمات على الصفحة، جاءت فيما بعد،
عندما غدا بوسع المرء أن يوفرها
عندما صار المرء أقوى.

العلاج

واضح أنه كان ثمة الكثير مما ينبغى عمله.
المشكلة هى أن مجرد البقاء
كان يقتضى وقتاً وقوة كبيرين.

عندما ذهبت إلى كيمبردج
وجدت كل الأدواء وقد شُخِّصت
وكان التشخيص صحيحاً أيضاً.

ولكنى لم أكن شديد التأكد من العلاج
ولم أتمكن قط من أن أصدق تماماً
أن الأمور يوماً ما كانت أفضل كثيراً.

مراحم كبيرة

أذكر التلميذة التى وقعت تحت الحافلة

ودراجتها ترقد فى دمها

والسائق يذرف الدموع، مكرراً عبارة

«لن أسوق بعد الآن قط».

أذكر أيضاً أن ساقها بترت،

وعندما نجحت فى امتحاناتها

أعلنت الصحيفة المحلية ذلك بفخر،

وكذلك عندما تزوجت.

معنى ذلك أنها لم تكن حياة سيئة.

فلا أحد يستله من فراشه

رجال مسلحون. لم يكن الأطفال يُطعنون بالرماح

أو تتحطم أمخاخهم. لا

أذكر أنى رأيت أحداً يموت جوعاً.

هذا شىء لايجمل بنا أن ننساه.

إننا لا نتذكر أموراً من هذا القبيل. ■

الشعر

لماذا البحارة دائما بائسون

زهرة يسري

«الأشياء كعادتها صماء»

عبارة تكتبها فتاة هاوية على كارت التعارف، ودون وعد مؤجل منى سأجعل تلك الأشياء تتكلم وتتحرك فوق رؤوسكم وكعادتكم ستنظرون من ثقب الباب لترونى أكلمها وأعد مربعات البلاط وأنتظر....

لا أعرف بالضبط إن كنت سأقتلكم جميعاً فى أحلامى بطريقة بشعة، أم سأجعلكم تموتون هكذا بكل بساطة، دون أن تتخيلوا معى الولد الذى يبول دماً وسط نافورة كانت من الرخام الناصع.

هل أنا عدوانية إلى هذا الحد؟!

أم أن البحارة أصبحوا يصطادون السمك المشوى دون أن يدركوا أننى مازلت أتمتم للمحار بأشياء وهمية، وأمنيات مغلفة بروحانية غريبة.

ربما الآن أخبىء خوفى خلف صوت عالٍ، لكننى حتماً سأمارس كراهيتى التى تعلمتها مؤخراً لتنتفخ بطنى بطفل وهمى، سرعان ما يخرج للعالم بوجه قبيح وأحلام شرسة .

حتماً ستصدقوننى عندما أقول إن الذئاب كانت تلتف حولى وأنا نائمة على العشب متوسدة ذراعى، وكان القمر يلتمع فى عيونهم عندما أقبلوا علىَّ الواحد تلو الآخر يقبلوننى قبلة المساء، و- دون أن تستخفوا بى- كانت أنفاس الذئاب ناعمة جداً على وجهى لدرجة أنى استغرقت فى نوم عميق، وحلمت بأشياء صماء تداعبنى، وبحبيبى الذى تحول فجأة إلى حصان يعدو بى على شاطئ بحر تنتشر عليه هياكل عظمية لموتى بدائيين يستيقظون ليلاً ليغطونى بألحفة القش الناعم.

بالتأكيد..

كانت حقيبة المدرسة مليئة بالذكريات التى أصبحت تافهة، لذا لن تثير فىَّ أى إحساس بالرثاء عندما أودِّع حبيبى على رصيف متسخ لا يصلح لعناق أخير... وسأخبره أن أحاديث الحب تموت ولا يتبقى سوى سخف العادات اليومية وابتسامة واسعة جداً تسيل على الشفتين.

- بالطبع لم تكن تلك حكاية البحارة البائسين.. فهى تختلف تماماً .

كأن الشمس تغيب دائماً فى مثل هذا الوقت..

وأنا أقف على سطح منارة قديمة (ليس من المهم أن تكون تاريخية) المهم هو أنى أرى البحارة يجمعون شباكهم المليئة بموتى منتفخين... فى حين أن نساءهم لن ينتظرن طويلاً، وسيتحولن إلى قراصنة يسبين الرجال، ويعلقنهم عراة بعد أن ينتفن شواربهم ويخصين صغارهم. صحيح أنهن يرتدين العصابات السود، ويتحلين بالجماجم والعظام، إلا أنهن طيبات جداً، فبعد أن قطعن أعضاء أزواجهن صنعن منها تمائم محلاة بخواتم مقدسة محفور عليها أحرف تعود إلى أزمنة قديمة، حتى أننى عندما أنزع تلك الخواتم تتحول إلى ذرات من التراب.. فى حين أن الأعضاء المشدودة ترتخى تماماً.

وأنا ... مرة أخرى..

كأن المنارة تغوص بى فى قاع بحر آسن، والرائحة العطنة تحيط بى من كل جانب...

لماذا إذاً أتخيل أن فتاة بائسة تستطيع ببكائها أن توقظ الموتى... والموتى هم موتى.. لن يشعروا بوحيدة تحسد النائمين، وتلعن الكتب والأوراق؟

إذاً سأدع النساء القراصنة والموتى فى حالهم، وأدعو حبيبى لنشاهد فيلماً دموياً مثيراً يموت فيه الأبطال قبل البداية، وينتهى كالعادة بانتصار الخير.

هكذا.. النهايات دائماً سعيدة!

لكن نهايتى ستختلف تماماً - هذا ليس معناه أنها ستكون مأساوية بل على العكس - سأنهى كل شىء بلا مبالاة..

وأمشى - كالليل - من غير شاعرية أو ظلال خافتة تلوح من وراء النوافذ المغلقة، وحيدة دائماً.. من غير رجفة أو رهبة.. ولن أبحث هذه المرة عن شخص يحترف التخفى وراء احتياجى التعس. فقط..

سأكتفى بنغمتى الحزينة والتى سأزعج بها النائمين.

سأقف تحت نوافذهم، وأغنى بصوت فج لا يتلاءم مطلقاً مع الجو النفسى للكلمات الحزينة..

وربما أندفع بمقعدى المتحرك وسط العربات المسرعة؛ لأجبر الناس على الصراخ، وسيضطر الأطفال المتوحشون إلى التعاطف مع وحيدة تحاول إيلام الآخرين . ■

أغسطس ١٩٩٦

العاديون لايجلسون فى المقاعد الأمامية أو.. الحقد على صلاح حامد

محمود خير الله

الشوارعُ التى نَحفظها مثلَ الكف
لا تمنح أيًا من الفارين قطعة عملةٍ واحدة
قد يعثرون
على جُثثٍ تتحرك باتجاه الباص
ويظنُ الواحدُ منهم (المحصّل) تنيناً
ظنون
إن الله لم يتْرك الكراسى الأمامية
للسيداتِ والعجزة
فأين يجلسُ العاديون إذن؟
الدراجاتُ مثلاً
لم تعد حتى الآن سوي مُتكآتٍ لإصلاح الواقع
كذا الفسادُ الإدارى متكأً لانهيار الدول
رغم ذلك
يعيش المرتشون عمراً أطول
ويستطيعون شراءَ أطعمةٍ فوقَها المايونيز
دون أن يختلَ نظامُ الله على الأرضِ
عرباتهم تجدد من نفسها تلقائياً
وليس سواهم من يستصلحُ الأرض
يتصالحون دوماً مع أبنائهم
الأبناء هؤلاء لمْ يَفهموا بعد قاعدةَ (اللازم والمتعدى)
يجلسونَ فى الأماكنِ المخصّصَة للعبادة
حيثُ يُسرعون بحفظِ الآيات
ربما طُولبوا بتسميعها صباحَ يومِ القيامة
وهى أبدًا لا تقوم
كأنها تَنتظرُ عدداً أكبر من أخطائنا
لتكون مبرراتُ تعذيبنا أقوى
قد ينهضُ الواحدُ منا
متصوراً أنها قد قامت

الشـــعــــر

رغم أن (البنك المركزى المصرى)
يضنُّ على جيوبنا المتسخة
العجلةُ الحربيةُ «الفرعونية»
ورموز ديننا القديمة
ومسجدُ السلطان قايتباى
لم يَفعلوا شيئا
لاشُفِيَ الطفلُ العليلُ
ولا ظهرتُ زوجاً قوياً أمام الانكسارات
تقرأ مثلاً
«البنك المركزى المصرى
جنيه واحد
المحافظ صلاح حامد
مسجد السلطان قايتباى»

كل هذا
وعلبةُ سجائرى التى نَفَدت
لا أستطيعُ شرِاءها
بالرموزِ العظيمةِ هذه
نحن تُسْعِدُنا السجائرُ
لأن السعادةَ كبيرةٌ جداً فى نظرِنا
خروجُ البرازِ من مؤخرةِ طفلى
وعودة ابتسامتِه السعيدة
قطعتان من السعادة
لا أستطيعُ شراءَهما
بكل الرموزِ العظيمة
التى يفضحُها
البنكُ المركزى المصرى. ■

١٩٩٧/٣/١٣

على سرير واحد

مسعود شومان

عمى فزدق فى الحته
وفى السيرك فرقع لوز
مش هوّ اللى اختار الاسمين
الناس فى الحته تنادى عليه
فزدق
حاضر
فزدق
نعمين
الجمهور فى السيرك
فرقع فرقع فرقع
فيرفع إيده وسِنّه بيضحك
على وشه المساحيق
ألوانها مع الضوء
بتحوّل وشه لأيقونه فى دير

فزدق فاتح كشك سجاير
ويبيع برضه العسليه والشيكولاته
وحاجات تانيه
فرقع يقدر يمشى على السلك
ويترقص ويّا المزيكا والسقفه
ودى حاجات
خدت من عمره راقات
كان بيحب ياكل موز
عشان جسمه يفضل كدا
خفيف
فزدق حس إن العمر بيضيّق
على حركاته بعد ما كرمش وشه
وضعفت عضلات رجليه
واسودّت التنْيَه اللى تحت عنيه
فى اللحظه دى

الشعر

حس إنه كان داخل عركه مالوش فيها
وطلع منها مكسور الرِجل
ومكسور الخاطر
دلوقتى عايش فرقع
من خير فزدق
ياكل وياه
ويشرب وياه
ويروحو البار يسكروا مع بعض
ويفضل فزدق يرقص له ويغنى له
أغانى قديمه لسيد درويش
ويسند على كتفه لحد البيت
ويحكى له عن التعب اللى شافُه
طول اليوم
لحد ما ياخدُه ويناموا
على سرير واحد
حاضنين بعض بعنف
لحد الصبح. ■

مارس/ ١٩٩٥

سعادة متأخرة

فتحى عبدالله

١ - ممثل صغير

ما حدث فى الآونة
الأخيرة
بخصوص المجنون
الذى قتل زوجته
وذكر أسماء الموسيقيين
والقابلات
وهدد أن يقتلهم
بطريقة ساذجة
قرأ الاعلان عن ممثل
صغير
له لحية كبيرة
وردفان ممصوصان
يستطيع أن يبكى بحرارة
إذا أخذ اللوطيون
زوجته
وربما ذبحوها
فى الطابق الخامس
أثناء رقصها وحيدة
ودون أن يوزعوا
جثتها
وضعوا مسدساتهم
فى عدسات التصوير
لاختباره فى السابعة
مساء
بجوار المتحف

الشعـــر

٢ - إثارة البطل

يأخذون كلابهم بالسلاسل
الجديدة
لعيادة الأطباء
وينفون أمام الممرضات
الألم الذى أصابهم
فى المؤخرة
وتحت هذيان الطبيب
الممارس
الذى وضع ذراعه كاملة
قرروا أن يذكروا
عدد اللوطيين
بكوفياتهم الحمراء
ومسدساتهم التى أفرغوها
عند الزيارة
دون أن يقطعوا
وريداً واحداً
لحامل الكاميرا
الذى أخذ من أقدامهم
مشهداً لعصّارة قديمة
أما الممثلات
فالمخرج ذو الضفيرة الواحدة
قطع بحاجته إليهن
أثناء تدريب المرضى
على إثارة البطل
وكذلك فى الإعلان
الخاص
عن موسيقى التانجو
حتى يقتلهن جميعاً
وبطريقة واحدة

٣ - سعادة متأخرة

عليكم أن تصدقوا
وكالات الأنباء
فقد أذاعت فى الليلة
الماضية
مصارعة للاعبين سود
وجنازة لآخر الحفريات
التى عثروا عليها
أثناء التنقيب عن الماس
وزفافاً لممثلة الإغراء الأولى
وهى تقطع أصابعها

بالبلطة الصغيرة
المتفرجون لم يصرخوا
كما هى العادة
وفضلوا أن يمارسوا الجنس
وحينما توزعوا
على شبكة الإعلانات
التى يملكها تاجر من آسيا
لم تنقصهم ألعاب القوة
إذ اختاروا ثورين
وموسقيين ببذلات سوداء
يدفعهم بعض اللوطيين
لإحياء الحفلات الخاصة
وانتظروا
أن يصرخ أحد المختارين
لتمثيل الجمهور
إلا أنه رأى زوجته
المقتولة فى حادث غامض
تلعب البليارود
وهى عارية تماما
الهيبيون فى معسكراتهم
بالحدائق العامة
أخذوها مع اللوطيين
واللصوص
ولم يستطيعوا أن يعرفوا
أقدامها
وبحثوا عن زوجة
تأكل لحم زوجها
وتظهر مع الحيوانات
فى إعلان خاص
عن السعادة المتأخرة. ■

من هنا
وبخار خفيف يتكاثر على المرآة

ياسر شعبان

لأنه فى الليل
حيث الملائكةُ تحفُّ الأَسِرَّة
والشياطين ينزلقونَ تحت الأغطية
ولأنه لَمْ يَكُنْ فى السماء قمر
ولم يَكُنْ - كما حلم كثيراً
شعر برغبة ملحة، بانهزام عميق
«فطقطق» أصابع يديه فى هدوء وتسلل على أطراف
أصابعه
ولأنه فى الليل
حيث أشياءٌ كثيرةٌ - بلاوجود حقيقى - وتتضخم
وحيث امرأةٌ تتعرىَ ببُطء مُستفز
ومرآةٌ ليس فى إمكانها إلا أن تعكس هذا الأداءَ المُمل
وتعكس - هذا العُرى الذى لن يدوم
أشياء كثيرة بلا حدود حقيقية - وتتضخم
رُبما ذكريات - آثار لمس - روائح
وأصوات.. ..
ولأنه فى الليل
ولا شىء شخصياً تماماً
ولا يوجد شىء يُسمى (وحدة)
ولا بنت تستعصى على الإغواء
ولا رغبة جنسية بلا إشباع..
فقط
أصوات
وخلق يمرون ولا يتوقفون
لم يكُن ضجيج
ولا وشوشات - حتى
ولأنه لم يَكُنْ ليل - تماماً
وبُقع دم على قميصه
بُقع دم على جلد صدره وشفتيه
بُقع دم فاتحة - ولا أثر لجُرح
لا أثر لجسد - بالتحديد
كان يمر - هكذا
يُمرر أصابعه على غُبار يُغطى الأثاث والنوافذ
غُبار خلفته أقدام بالخارج
غبار على الصور على الحوائط
وروائح تشح ببطء

خيالات تشف ببطء
أصوات تخفت ببطء
ولم يتحول إلى شبح
ولم يرتعش لحد التشنج
ولم ينجرح لاصطداماته بالأثاث والحيطان
وتنهد عميقاً
فبدا من هُنا ـ قادِراً على التلاشى
.. من هنا ـ وبُخار خفيف يتكاثف على المرآة . ■

لأنى لست نادما سينتهى هذا العالم

وائل فاروق

- ١ -

أنا
كلما اعترتنى تلك الرغبة القاسية فى التعرى
كرهت جسدى،
وددت لو أحرقه فتمّحى كل القبلات التى طُبعتْ على خدى
وكل الأحضان الدافئة التى احتوتنى
سأحرق أيضاً
كل شيء لمسته حتى تختفى رائحتى وتزول مسراتى
سأكون روحاً،
تتلذذ - فقط - بالتلصص على الآخرين
دون أن يشعروا، دون أن يحترسوا من تلك الكتلة التى تشغل فراغهم
سأبدأ بمراقبة أستاذى الوقور وزوجته تنهره لأنه
عاجز عن إشباعها
دون ملل، سأظل أوسوس له أن هناك من يفضح وقاره
حتى يقتلها بعد أن يتهمها بالخيانة
سأتسلل - دون أن أقصد طبعاً - لحجرة البنت،
البنت التى فشلت كل محاولاتى للتقرب منها
سأراها عاريةً تماماً، وهى ستتساءل فيما بعد
عن ذلك السحر الذى ملأها شبقاً وجنوناً، ولم يترك لقسماتها أن تتراخى لحظة واحدة
سأتسبب أيضاً فى ضياع نقود الحلوى من الأُطفال،
وقطع التيار الكهربى عند مشاهدة فيلم مثير
كذلك سأفزع أصدقائى عند ممارستهم الجنس
سأعرف كل الذين يكرهوننى، وسأسامحهم
لأنهم أكثر كثيراً مما تصورت، ولأنى لن أجد وقتاً كافياً لمعاقبتهم
أنا،

الشعر

بعد أن أحترق ـ طبعاً ـ لن أكون روحاً فقط
سأكون ـ وهذا ما أخشاه ـ ذكرى أيضاً
فبرغم أني محوت أشيائى، وشوهت كل الأماكن التى ارتبطت بى، اكتشفت أن هناك كثيرين يشبهوننى
ويمارسون نفس عاداتى من النوم فى حجرة مضاءة
إلى إعلان الكراهية المطلقة لأى نظام
ـ سيتعين عليك إذن أن تعود للحياة كلما تذكرك أحدهم
ستعيش نفس اللحظات الجميلة ونفس اللحظات المريرة
ستعيش حياتك مرة أخرى،
ستعيش لذة القلق فى زحام يكرهك ووجوه تصدك
وأوراق كثيرة حولك وطرق أكثر ، وأنت دائمًا مشتت، وحائر
لأن بنتاً تردك عن نهدها دون سبب
وكل مرة، صوت مزعج لبوق مجنون يفقدك رغبتك
سأعود،
إذن سيتعين علىَّ أن أعود للحياة كلما تذكرنى أحدهم
سأضطر أن أترك عبثى بحياة الآخرين ليعبثوا هم بى،
سيجعلوننى بهلواناً يضحك، ويبكى فى وقت واحد،
سأرى
ذلك الرجل العجوز المكوَّم فوق هذا الحمار الهزيل
إنه يكرهنى
لذلك لن أنتظر حتى يسقط من فوق الحمار وتنفلق رأسه ويموت،
بل، سأقذفه بحجر أعددته لذلك منذ سنين وأجرى،
وأظل أجرى،
ويصر حذائى صريراً متلاحقاً وأنا أجرى،
وأدوس وجوه أطفال تبتسم
سيتكرر هذا كثيراً لأن النسيان ـ ولا أدرى سبباً لذلك ـ
سيفشل تماماً فى إزاحتى
إذن أنا سأتعذب،
سأتعذب كثيراً كلما عدت لأجد فتاتى تتذكر رائحة لحمى يحترق
لذلك سأتسبب فى موت كل الذين يحبوننى إلا هذه البنت
هذه البنت الملعونة، التى إذا غاب الرقباء وأمنت نظراتهم اللائمة،
فعلت كل الأشياء التى تراها غير محتشمة، وأخرجت لسانها لصورتها فى المرآة
تلك البنت التى ستضطرنى ـ بعد أن أتبلل تمامًا بالجاز وأشعل عود الثقاب الأخير ـ أن أتراجع
أتراجع لأشم رائحة الجاز ورائحتى مرة أخرى

الشعر

- ٢ -

أعود.. أعود إليك وحدك، ربما تذبحيننى
ربما أضحك وأبكى، أصرخ وأهمس ووجهى بين يديك
لو كان هناك بحر لجريت خلفك، وغمست وجهى فى الرمل

- ٣ -

سأتمدد عارياً وحيداً وعظامى بارزة بشكل مخيف
ووجهى ناحل وعيناى غائرتان ولا أشغل من السرير
مساحة إنسان عاش اثنين وعشرين عاماً ـ فقط ـ
ولا يستطيع أن يتجرد من اسمه، ولا يستطيع حتى أن
ينسى،، ينسى أنه سعى وخاب أوفاز
سأتمدد عارياً وحيداً مترقباً طلوعها، ملتهباً
ومشدوهاً،
إنها دميمة جداً وتجذب عضوى نحوها بعنف
بعد أن تغرز فيه أظافرها ليقطر دماءً وصديداً
آه يا حبيبتى
لا تتركينى عارياً وحيداً، لأنى أشعر أن قاراً ثقيلا
على صدرى، ورائحة زئبق لزج تخنقنى
ولا أجد خلاصاً،
فقبلينى قبلة طويلة وامسحى جبينى

حبيبتى،
هل تلعقى جسدى فتلسعنى جراحى هل أرى دمى
يعلق بأنفك الرقيق البارز وشفتيك الصغيرتين؟
آه، لا وقت للكلمات
فكُلى كبدى واستشعرى مرارتها، اضغطى
ليزنل خيط الدم من بين شفتيك على نهديك
فترتجفى ويختفى هذا الحلم من جوفى، يختفى
خوفى، لأنى أنال هذا الوجه كما أردت لأول مرة
لأنى سأبقى أنا دون ارتواءُ دون حكمة أو نشوة باردة

- ٤ -

ياه.. مات دون أن يحفر قلباً وحرفين بالإنجليزية
على شجرة عجوز ينخر السوس خشبها
كم أحسده
كم أود أن أجهر بجسدى له ولو لدقيقة واحدة
لكن
فراغ مفزع ينتشر حولى
وسكون
سوف أستلقى على العشب وأترك رأسى بين الأعشاب
وأستمد منها إحساسات رومانتيكية
حين أجد الفراشات تهتز فوقها
كما تهتز فوق زهرة

وحين أنتشى

أستطيع أن أجلس فى زاوية وأغنى - فى بطء

وتثاقل - من المساء للصباح، إلى آخر لحظة فى

حياتى

هكذا عندما تركتها تحكى عن أحلامها، وتبتسم

فى خجل قبل أن تقول: سننجب ولداً وبنتاً

وربما ابتعنا قطعة أرض خضراء وكما فى التمثيليات

الأمريكية - تماماً - نلبس الجينز

ونروض الخيول،

والله حياة المدينة مقرفة ولا تعادل حجراً

تلقيه فى بركة ماء راكد

أستحلفك أن تدفننى بجوار شجرة وارفة الظلال

هكذا،

صرت فى الليل أصعد للسطح، ربما أبهجنى

صوت ارتطام المطر بالصفيح الصدئ - وربما

تتبعت رائحة الخشب المبتل، وقذفت الشبابيك

- التى يشعر أصحابها بالدفء فى الداخل -

بحصى صغير. ■

وكأنه أنا

وليد طلعت

المشكلة
إنى واسع أكتر م اللازم
الهدوم بتكبر مقاساتها
ومحزقة
السرير اللى نمت فوقه من ١٣ سنة
هوّ هوّ
رجليك بتعدّى من شبابيك ديله الواطى
الأفراح مشكلة كبيرة
لأن معندكش مقاس مناسب
تروح بيه
وانت فرحان بروحك
على الأقل
مش هاتركن نفسك فـ ركن
وتبتسم ابتسامة سخيفة
لأخت صاحبك
معناها لسّه بدرى عليّا
تحاول تبلع صوتك
اللى الناس بيسمعوه
بشكل مختلف
لدرجة إنّك مبتصدقش
ملامحك بتحاول تنساها
فـ أول زحمة تدخّل نفسك فيها
مشكلة كبيرة
وهىّ بتبصلك من فوق لتحت
وانت مشلول فـ جسمك
ومش عارف تهدى رعشتك
وفوراً
تطلب مقاس مناسب
وكأنه لكل واحد مقاسات مختلفة
السرير قُصيّر
حبيبته طويلة
يطوّل نفسه
عشان ميحرجهاش وهوّ بيحضنها
أو وهمّ بيرقصوا قُدام الناس
تحط نفسك فـ القالب
وتعمِل واحدِ جديد

قبل ما تلحق تتخنِق
وانتَّ ماشى
تبص بنص عين
على واجهة محل إزاز
مستنى يكون شكلك مناسب
وكل مرة تتصدم

(٢)

خفيف
وكأنى ريشه بيمرجحها الهوا
فضا كبير فى صدرى
حاسس كأنّى اتخليت
جسمى برّايا
ومش باقى غير شبحى بيفكر
فـ إنّهُ ـ أنا ـ خفيف خالص.
تقيل
وخطوتى بتعرف تعمل رنّه مخصوصه
ع الأرض
وباخاف كتير اقعد
فـ أماكن ضيقه
أو على كراسى سهل تتكسر
مهموم بجسمى اللى شايله بيتهج
من كام سلّمة طلعتهم
بس فاضى خالص
ومش عارف أملانى بإيه
حتى النوم اللعين
مش راضى ييجى
عشان اتخمِد.
عمّال يبعد
ويقرُّب
ومش شايفه كويّس
وكأنه أنا بالظبط
بيرقص. ■

فى الطريق لتورتة الزفاف

صالح الغازى

و فـ كل خطوه عـ السجاده الطويله
يلبسو بعض ملابس الزفاف
جرافته .. طرحه
ترتاح على صدره
تخش إيده شعرها
ـ موده ـ
ـ يا سلام لما تملا تقاطعيك عينى
ورا الشيش بيتلصص عليهم
يموتو فـ جلدهم
فيدور الفراش الملون حوالين راسهم
كسر الخاطر متعب
فيا عنيهم المصحصحة اسرحى
الشط بطولة فاضى لكم
ترشه بالمايه فيرشها ويحلا الهزار
أنط ـ أنا ـ للقارب بقوة حدفتى للمجدافين
رمحين فـ عين الشمس
وأجدف بإديا لبعيد
شكلهم مفرح
واحد مـ المعازيم وزع ألبومات
لصوره وصورها
لما كانو صغيرين .. لما كبروا شويه .. ولما .. الخادم
فات .. فات
فوق صنيته قدم لهم كاميرا
ـ يارتها كانت زفه سريه
ـ إضحك عشان الصوره تطلع حلوه
بص لها ذى بصة سالفادور دالى لمراته
قام الشيش مفتوح بغلاسه
ونزل الفراش يدور حوالين رجليهم
اللى مش لامسه الأرض . ■

حين كان الغمام يهمى

محمد ابراهيم أبو سنه

ـ أمهلينى للحظة..
قبل أن يغلق الوردُ أجفانه
وتقيم الغيوم تحت جفونى
ويؤوب النهار محضَ ظلالٍ
تتثلى مذبوحةً
فى ظنونى
إنه صخبُ البحر «يعترى هوس القلب»
ما تقضّت لباناتُه..
والليالى تتوالى
جنونها
يعترينى
ذكّرينى وما نسيتُ
إنّ رمالى تشققت
وهى تهفو
لغمامٍ
معلقٍ فى سقوف السنين
لغمامٍ رأيته وهو يهمى
فوق زهر الأيام
فى شجر الأحلام
«نعيماً»
رقرقته أناملٌ
من حنان
فراقصته غصونى
كل ما كان حاضرٌ
فى مرايا العيون
يسكب ذكراه
حنيناً يسيل إثر
حنين
والذى راح

الشـــعـــر

فى الرياح
قديما
يترآى
كدموع سخينة
فى عيونى
كيف أنسى
ودفء صدرك
مازال ربيعى
ونداء الجدران
فى بيتى
الذى قد خلا منك
غناءٌ كأنه صدى
لأنينى
كيف أنسى
وأنت ملء سطورى
«كواكبٌ»
وجميع الأعضاء تزهر
بالذكرى
وظلال الأيام
تمضى
لمعبدٍ فى كهوف السكون
لتؤدى صلاتها لعيون
سحرتنى ودعتنى
لمراعى الفردوس
ـ «يوماء» ـ
وقد تناءت شجونى
فدعينى للحظة أتملى
رجوع ساعةٍ جمعتنا
أتشهى جمالها
يحتوينى
قد قضيت الأيام
أقطع عمرى
ما تمنيت
لحظةً
أننى كنتُ فى الأرض
مالم تكونى. ■

لكل هؤلاء....

عيد صالح

لملائكة
مُدجّجين
وأطفال شجعان
لساحات ومرابض
لنافورات
وشموس
لموسيقى وأعلام
لقبلات تحت المطر
لمعاطف وخوذات
لأنهار وجسور
وغابات
لزوارق وأغنيات
لانتحاب أرملة
وعودة جندى

لرحيلٍ مفاجىء
لدانة تسقط
ووردة تستقبل الشروق
للكرة والميدان
لطابور الصباح
وعصا المعلم
لأزيز الساقية
ونخلة الدار
للرغيف والدجاجات
والحليب المتدفق
من ضرع ممتلئ
للعربات والغبار
وأعمدة الكهرباء
لعبور المشاة

الشـــعـــر

ومحطات الانتظار
لهجوم الشتاء
لصخرةٍ،
وتبةٍ،
وصحراء
لشاهد قبر
وصبارةٍ
لعصفور وحيد
وثعبان
ينام بلا غطاء
لجرعة ماء
لأكوابٍ وأباريق
لسهرات ونياشين
لمخادع ورياش
لفساتين سهرات
وعشاق مجهضين
لخونة مكلّلين بالغار
لتصفيق الجماهير الحمقاء
لسواد فساتين الحداد
لقطارات
لاتصل فى مواعيدها
لعربات مترو مجهدة فى الزحام
لأنفاس متلاحقة
ووجوه جامدة
للأتربة العالقة
وذرات عوادم السيارات
لمرضى الربو،
والبلهاريسيا،
والإسقربوط
لدماء الأسفلت
وجرائد المعارضة
لبائعى الأمشاط والدبابيس
لأوطان تباع وتشترى
فى سوق نخاسة التلفاز
لعمالقة وأقزام
لبارود
وكلاشنكوف
لموتى وأحياء
لكل هؤلاء
...
...
أُغنّى ■

كرم العنب*

عبدالوهاب الأسوانى

فمن هذا الذى يقف تحت ظل شجرة اللّبَخ فى ساحة الجامع القديم؟.. يبدو أنه صلاح.. خطيب شقيقة مراد الأخرى.. نعم، إنه هو.. هذا ممن يشمّ المرء فيهم رائحة الأحبة.. يجب أن توثق صلتك به رغم فارق السن:

ـ أهلا بشاعرنا الذى يمتعنا بكلامه فى حلاوة بلح العجوة.

تهللت أساريره كأننى أهديته بقرة بمولودها.. ظهرت أسنانه العرِيضة تشبه أسنان جملنا الذى غرق فى الفيضان الماضى، وهو يبتسم بكل كيانه شأن المهووسين بالكلام الفارغ الذى يسمونه الشعر، وقال:

ـ يا مراحب بالشيخ عطوان.

ـ لن أتركك تتحرك من هنا إلا إذا أسمعتنى آخر أشعارك.

ـ لو حضرت الليلة عُرس التميمية، تشبع شعرا.. منافسى الأساسى سيصل اليوم وأنا أستعد له من شهر طوبة.

ـ من هو؟

ـ الشاعر (عزيز) الزعفرانى..

انفجر الاسم فى رأسى مثل مدافع الإنجليز.. هذا ابن شقيق عمدة البارودية ومن المهووسين بالشعر والغناء فى الأفراح.. هى فرصتك لتشرح له ـ سرّاً ـ ما يجب إبلاغه إلى عمه.. لكن كيف يأتى إلى بلدنا الهائجة ضد أسرته بالذات؟

ـ ألا يخاف على نفسه؟

ـ عزيز لا يعبأ بهذه الأمور، ثم أنه محبوب من أهالى بلدنا.

ـ كيف أراه؟

ـ فى العُرس.

ـ وقبل العُرس؟.. قصدى أريد أن أجلس معه وأسمع شيئا من شعره، فأنا وحق رسول الله، أحب الشعر والشعراء..

ـ ظهر اليوم سيتناول طعام الغداء عند مختار.

ـ مختار شقيق صباح؟.. قصدى شقيق مراد؟

ـ نعم، وإذا لم يكن عندك ما يشغلك، تفضل بالحضور لنتغدى معا.. سنكون وحدنا وتسمع منه مئات «الأدوار» من الشّعر.

ـ أحضر بدون دعوة؟

ـ أنت كبير المقام، وجودك فى أى مكان يشرفه، واعتبر نفسك مدعوا منى.

هى التى فتحت لى الباب .. صباح .. حين وقع بصرى على الوجه المليح كدت أنكب على وجهى. تمالكت نفسى وأنا أقول بصوت بدا لى متهدّجاً؟

ـ كيفك يا بنت المرحوم؟

ـ أهلا يا عمى..

جاءتنى كلمة «يا عمى» كاللطمة التى باعدت بينى وبينها إلى أكثر من أربعين عاما.. حاولت الابتسام وأنا أتساءل: مختار هنا؟

أجابت وهى تتراجع مع الباب الذى فتحته على مصراعيه: تفضل.. سيأتى حالا.

ترحيبك الحار يحزنني. دعوتك لي بالدخول يوحي بكبر سني في نظرك.. لو كنت شابا لغطيت نصف وجهك بطرف شالك وتراجعت تستأذنين لي.

من أعماق البيت جاءت والدتها الحاجة حفيظة.. تمسح كفيها بخرقة قديمة ونبرات الدهشة تشيع في صوتها: أهلا بحضرة الشيخ.

صافحتني وهي تلف كفها بطرف عباءتها..

أشارت إلى أريكة خشبية في مدخل البيت، لكنني تعمدت مواصلة السير متمهلاً... لو جلست في المدخل، ربما انسحبت الحبيبة إلى غرفة الموقد فلا أراها.. تظاهرت بتفحص البيت.. الجدران ذات الطوب اللبن.. نخلة طويلة حولها بناتها الأربع.. الزير الكبير.. دجاج سارح في صحن الدار.. في كل التفاتة تقع عيناي على وجه صباح التي وقفت تتطلع إليّ باسمة.. وجهها في بهجة غلة القمح المغسولة، مشرب بحمرة خفيفة، أخطر ما فيه العينان الآسرتان، حين تبتسم يخيل للمرء أنهما تدعوانه للغزل..

قالت الأم: صلاح أخبرنا بأنك ستشرفنا، هذا يوم مبروك، تفضل يا شيخ عطوان.

تربعت على حصيرة في زاوية أرى منها من في داخل غرفة الموقد، ومن تحت سقيفة المدخل، والطرقة المؤدية إلى بقية البيت..

- هذا المكان لا يليق بمقامك، تفضل على الدكة أو على سرير الحبال.

تظاهرت بتأمل ما حولي كأنني أستعيد ذكرياتي:

- كنا نلعب في هذا الحوش أنا والمرحوم حينما كنا صغاراً، أين تلك الأيام؟

ما الذي جعلك تقول هذا الكلام الذي يصورك في سنّ أبيها؟.. ثم أنك لم تدخل هذا المخروب في حياتك فلماذا تسيء إلى نفسك؟

تهدّج صوت الأم وهي تقول: الأيام الزّينة راحت. لملمت عباءتها وجلست على حصيرة من السعف قرب مدخل غرفة الموقد، ومضت ترحب بي، في حين راحت صباح تجهز لي الشاي وتشرف على الأواني الموضوعة فوق النار، أرى جانب وجهها وهي تجلس القرفصاء، بعد أن طرحت على كتفيها عباءة قديمة لأمها، لم تنجح في إخفاء تكوينات جسدها الرائع الذي يشبه شجرة السيسبان الرشيقة مغروسة فوق كثيب من الرمال، لابد أن تظفر بهذه الفتنة حتى لو بعت في سبيلها ربع فدان وخمس بقرات وطلقت واحدة من نسائك.

- مختار سيتأخر؟

- سيأتي حالا، شرفت بيتنا.

يبدو أن النار لسعت أصبع الحبيبة، تنفض يدها بشدة وهي تعض شفتها السفلى وتنظر إلى أمها وقد بدا الألم على وجهها، ليتها أصبعي أنا التي لسعتها النار، ليت لي السلطة لأقوم بتدليك هذه الأصبع اللطيفة، كيف تجرؤ النار على إيذائها وأنا موجود؟

جاء مختار بجسده الممتلئ قليلا، عانقني مهللا ثم قال متعجبا:

- لماذا تجلس هنا؟.. تعال بنا إلى «الديوان» في الداخل.

- دعني مع الأحبة، منذ زمن طويل لم أدخل بيتكم.

قال وهو يتربع على حصيرة قريبة مني:

- صلاح أخبرني بأنك ستتفضل بزيارتنا، هذا شرف لنجعنا كله.

- وأين صلاح؟

- ذهب لاستقبال عزيز الزعفراني عند المعادي.

وقع اسم عزيز في أذني موقعا غريبا.. فقد نسيته رغم أنني جئت أساسا من أجله.. يبدو أن هيامك بهذه البنت سوف يعصف بك مادمت نسيت المشكلة التي قد يتوقف عليها مصيرك..

مختار يجلس متحفظاً.. ثيابه الغالية الثمن لا تليق بالجلوس على الحصيرة.. بعد زواج شقيقه من ابنة العمدة حدث انقلاب في حياته.. هذا الغنى الطارئ ليس في صالحك يا عطوان.. قبل أن يجلس أخوها الكبير على الأريكة الملاصقة لأريكة العمدة، لما كلفك الأمر أكثر من إشارة بسبابتك.. خطيبها لن يشكل عقبة.. يمكن الإيعاز إلى شيخ البلد الذي يتبعه ليقذف به إلى «الجهادية»، حتى ولو لم يصبه

«الدور».. وإلى أن يثبت أنه غير مطلوب تكون مرت على تجنيده سنة كاملة تفعل فيها ما تشاء .. لا سيما وأن قبيلته ليست كبيرة يُخشى شرها.. الحاجة حفيظة سوف يسعدها أن تصاهرك كواحد من أركان البلد.. مراد نفسه كان يمكن أن ترضيه بثمن نصف بقرة ليفسخ خطبة شقيقته فى الحال، ومختار تكفيه نعجة.. الأمور تعقدت الآن بعد أن صعدت الأسرة إلى طبقة حكام البلد..

من الخارج جاءت خطيبة صلاح الشاعر.. توأم صباح.. منذ يومين عرفت أن اسمها حمدية.. الشبه واضح بينهما لكن الحبيبة أجمل بثلاث درجات.. جفلت قليلا حين رأتنى، ثم تمالكت نفسها عندما ابتسمت لها مرحبا: «أهلا يا حمدية»

- أهلا يا عمى..

كيف التخلص من «عمى» هذه التى تقف عقبة كالشوكة فى الحلق؟..

دخلت وهى تتعثر فى ثوبها غامق الحُمرة وتدارى نصف وجهها بشالها من القطيفة الصفراء.. تحمل فى يدها مقطفًا صغيراً مبرقشًا على شكل المثلث، امتلأ حتى حافته بأشياء، يبدو أنها من متطلبات الوليمة.. دلفت إلى غرفة الموقد فى اللحظة التى تحركت فيها الحبيبة فى اتجاهنا تحمل صينية الشاى.. وهى تناولها إلى مختار، رفعت وجهى أتأمل محاسنها متظاهراً بشكرها.. وقع بصرى على «خال» يقبع أسفل خدها الأيسر لم أره إلا اللحظة.. عليك أن تخطط لكى تتمكن من لثم هذا الخال بالطريقة نفسها التى خططت ودبرت بها لتفوز بمنصب مشيخة البلد وسط زحام المنافسين.

- متى تزوج ولدك الكبير يا حضرة الشيخ؟

تسألنى الحاجة حفيظة.. هى تحب زوجتى الأولى - أم الأولاد - لقرابة بعيدة بينهما وتكره زوجتى الثانية - بنت زعيم الهوارية، وابنة شقيقة أكبر أعيان قبيلة المراشيد - ضايقنى السؤال فأجبت (قريبا) ثم حولت دفة الحديث:

- فى الشهر المقبل سأقوم برحلة إلى القاهرة والإسكندرية.. هل تريدون شيئا من هناك أحضره لكم؟

قالت الأم: بارك الله فيك.

تنبهت صباح إلى حديثى عن القاهرة والأسكندرية.. التفتت ناحيتنا فالتقت نظراتنا وعادت لى الزلزلة القديمة.. هاتان العينان ستفقدانك عقلك، شديدتا السواد، ناصعتا البياض، لا ينتظرك منهما غير الجنون..

فُتح الباب ودخل راغب.. خطيبها.. توترتُ حين وقع بصرى عليه.. هذا خصمك.. تأمله.. فى العشرينيات.. مثل مختار وصلاح.. متوسط الطول.. ما الذى يعجبها فيه؟.. ثوبه مما يرتديه عامة الناس.. عمامته من قماش رخيص.. صافحنى باحترام وجلس بجوار مختار.. حيا حفيظة بقوله «ياخالتى».. يعدّ نفسه فى بيته.. ثمة قرابة تربطه بالأم.. نظر نحو صباح وابتسم.. ابتسمت له وعيناها تلمعان وشاع السرور فى وجهها.. تجلّد.. سيطر على نفسك.. تكلم كيلا يظهر على وجهك ما يريب.. ماذا تقول؟.. أى كلام لا معنى له..

دخل الشاعر صلاح كالزوبعة.. لم يرنى فيما يبدو.. قال لمختار فى لهفة: تعال حالا.. عزيز العمدة فى الخارج.

ثم خرج ثانية، وهبّ مختار وراغب وتبعاه..

وقفت الحاجة حفيظة.. وجهت نظرة صارمة إلى ابنتيها كأنها تحذرهما من خطر داهم.. طوقت صباح وجهها بشالها فلم يعد يظهر منه غير عين واحدة. حين أرسلت طرفى نحو العين دارت الدنيا بى.. بريق غريب يصدر منها يصيب المرء بالخور.. الحاجب، فوق العين ذات الجفن الفاتر، كأنه مرسوم. هذا جمال غريب، يقدم نفسه، فى كل لحظة، فى ثوب جديد.. لست أدرى هل علبة الحبوب المنومة مازال فيها شىء، أم أننى فى حاجة إلى واحدة جديدة؟..

حمدية فعلت مثل الحبيبة ولفت الشال حول وجهها.. دخل عزيز الزعفرانى وهم يحفون به.. فى مثل عمر مختار وصلاح.. نحيل الجسد.. يميل إلى الطول.. وجهه فى وسامة آل الزعفرانى.. ثوبه وعمامته يدلان على أنه من العائلات الكبيرة.. وقفت عند اقترابهم.. قدمنى إليه مختار: «حضرة شيخ البلد..عمنا عطوان». صافحنى بفتور غريب رغم أننى هززت يده بقوة وأنا أرحب به وألقبه بالبك.. يبدو أنه ظن أننى شيخ «نجع» وليس شيخ بلد ومن كبار الأعيان.. كان الواجب على هذا الأبله أن ينظر إلى ملابسى ليعرف من أكون.. تحمل يا عطوان.. وجودك فى هذا المكان الحقير هو

الذى جعله يستهين بك.. الصبر.. لابد من إبلاغ الرسالة إلى بسيونى بك ولو تجشمت المشاق.. ثم أن قربك من الحبيبة يخفف عنك..

اتجهوا أربعتهم إلى حجرة فى آخر البيت، وقال لى مختار: تفضل يا حضرة الشيخ..

جلسنا فى غرفة يسمونها الديوان.. حجرة عادية بها بعض أسرة الحبال المتهالكة، ومفروشة بحصير من السعف متآكل الأطراف.. واضح أنها مازالت على حالها منذ أيام المرحوم شفيق بفقره العريق..

مضوا يتكلمون ويتضاحكون بسبب وبلا سبب.. جلسة صاخبة أعتقد أن نسبة ضغطك ارتفعت فيها إلى درجة الخطر.. عزيز تبدو عليه سيماء أبناء البيوتات الكبيرة فى الثياب فقط.. تصرفاته تدل على أنه يتحرك بين أصدقائه وهذا شىء عجيب.. كان يجب أن يحافظ على مكانة أسرته فى اختياره لأصدقائه.. يبدو أن هوسه بالشعر أفسده وجعله يخالط من هم دونه فى المستوى..

مختار يقوم على خدمتنا.. أكثر من مرة أسمع صوت صباح - دون أن أراها - فيخرج لها ثم يعود حاملا شيئا ما.. صوتها يشبه نغمات الربابة حين يدللها العازف.. يتسلل إلى عظامك ويعشش فى النخاع.. كيف الوصول إليها وهذا الراغب يقف فى طريقك كالغصة فى الحلق؟

تنبهت على صوت عزيز يقول:

- قبل الغداء أريد زيارة الشيخ أيوب العواصمى.

أول القصيدة كفر.. لم يجد من يود زيارته غير أبغض خلق الله إلى نفسك.. لكن ما علاقة هذا الولد بفرعون؟.. هل هذا يطابق المثل القائل: البيض الفاسد يتدحرج على بعضه؟

- يا مختار..

هذا صوت الحبيبة.. إن لم تفز بغير هذه النغمات فى أذنك، فأنت الرابح..

خرج مختار وعاد يحمل أربع علب سجائر.. فتحها ودار بها علينا.. قال عزيز يخاطب صلاح الشاعر: أريد خمرا.. دهشت للجرأة التى يقول بها هذا دون اعتبار لوجودى.. هذا التافه لأنه من أسرة الزعفرانى يظن نفسه فوق شرع الله..

أومأ صلاح إلى مختار فخرجا معا.. ها قد بقينا وحدنا وثالثنا هذا الراغب.. عليك أن تبحث عن حجة لكى يخرج ويتركك تنفرد به.

- عدم المؤاخذات يا راغب.. عطشان.

مدّ يده إلى المائدة الصغيرة أمامنا وتناول كوز الماء وقال لى:

- تفضل!

الكوز أمامى ولم أره.. تناولت رشفة وقلت: الماء بارد.

- بارد؟

- قصدى ساخن.

نظر لى بدهشة ثم حمل الكوز وخرج.. ها قد حانت اللحظة فعليك بالإيجاز.. فوجئت به يسألنى: قلت لى اسمك عبدالعاطى يا عم؟!

تحمل.. اسمك الذى يدوى مثل الطبل فى بلاد المركز، هذا التافه لا يعرفه..

- اسمى عطوان.. أنا شيخ بلد.

- أهلا وسهلا.. إياك تكون أخذت على خاطرك وأنا أطلب الخمرة..

- أبداً.. كلنا كنا نفعل ذلك.. زمان.

- أصارحك القول يا شيخ.. اسمك عطية قلت؟

- عطو..ا..ا..ن.. عطوان.. أنا شيخ بلد ومن أكبر أعيان «كرم العنب»..

- حصل لنا الشرف.. صراحة يا شيخ عطوان هذه الدنيا لا لاتطاق لولا الشِّعر والخمر والنسوان.

- صدقت ياعمدة.

- يعنى موافقنى؟

تضاحكت وأنا أجيب: موافقك.

- إذن، تشرب معى حين تأتى الزجاجة..

- اعفنى، أشرب مع أصحابك.

- مختار فقط يشرب، صلاح لا يحبها، والآخر.. ما اسمه؟

- راغب.

- يبدو عليه أنه لم يرها فى حياته، لابد تشاركنا الشرب.

- أخشى أن يشمها أحد فى فمى، نحن الآن فى النهار.

- دعك من الناس .. أفعل ما يحلو لك دون اعتبار لأحد.. ثم أن الإنسان لا يشعر بحلاوة الشرب إلا مع الأصدقاء.

ما هذه الورطة؟.. كيف تخرج من هذا البيت وأنت تتطوح فى رابعة النهار؟.. هذا ولد ظاهر الفساد ومن عائلة لها نفوذها لا يهمه - أى الناس، لكن ما موقفك أنت إذا شمها أحد فى فمك غير سقوطك أمام أهل البلد؟ .. هل تجاريه لتكسبه إلى صفك فيحسن شرح رسالتك إلى عمه، أم تمتنع فتضيع الفرصة؟

دخل علينا مختار يحمل كوز الماء.. رسالتك لن تصل إلى بسيونى قبل يوم القيامة فيما يبدو..

دخل الشاعر صلاح وقال لعزيز ضاحكا الله يحرقك بالجاز يا شيخ.. طوال هذا الوقت ونحن نتوسل لشخص لا يساوى قبضة تراب، لكى يعيرنا زجاجة أو يبيعها لنا.

- يعنى سبع أم ضبع؟

- صلاح لا يكون ضبعا أبدا..

جاء مختار يحمل الزجاجة ملفوفة فى جلباب قديم وهو يقول ضاحكا: من حسن الحظ أن أمى وأخواتى لم يعرفن أنها خمر..

ثم أزال الجلباب وأشار إلى الزجاجة وهو يقول إنها من النبيذ القبرصى.. لكننى حين لمحت الورقة الملصقة بها تأكد لى أنها ليست قبرصية كما زعم.

مضوا يتكلمون ويتضاحكون.. لاحظت أن (راغب) غير منسجم فى جلسته معهم.. يبتسم حينما يخاطبونه ثم يلوذ بعالمه.. شىء طبيعى.. هو مسئول عن أسرة كبيرة بينما يتمرغ هذا العزيز فى خيرات أكبر عائلات المديرية، ومختار فتحت له ليلة القدر حين جثم أخوه فوق صدر بنت العمدة.. أما صلاح، فرغم بساطة أسرته، فهو لا يبالى شأن المجانين الذين يسمونهم بالشعراء..

أشار عزيز إلى الزجاجة وقال: أتركوها الآن، هيا نزور الشيخ أيوب.

قال راغب: سأنتظركم هنا مع الشيخ عطوان.

سارعت أقول: كلا، سأذهب معهم.

من يدرى، ربما أتيحت الفرصة لتخلو به هناك، رغم أن هذه الزيارة كريهة إلى نفسك.

هذه أول مرة أدخل فيها ديوان أقدم المشايخ.. لست أدرى لماذا يشمخ بأنفه فى السماء، وأثاث ديوانه لايزيد عن أرائك خشبية حائلة اللون، وبضعة أبسطة قديمة محليّة الصنع.. تعانقا هو وعزيز بحرارة دلت على عمق المودة بينهما وهذا شىء غريب.. فالذى أعرفه أن هذا الفرعون لا يطيق الأسرة الحاكمة فى البارودية ولا تطيقه فكيف تقوم صداقة بينه وبين أحد أفرادها؟

فى الجدار المواجه للداخل، صفّ الصور تتوسطها واحدة كبيرة لرجل ملتح على رأسه طربوش، أظنه الزعيم الذى يحبه فرعون وصحِبه المسمى بأحمد عرابى، ولم أتبين أصحاب بقية الصور لبُعد الجدار عنى..

سمعت عزيز يسأل عن مهندس من الطلمبات.. من لهفته أحسست بأن ثمة صداقة تربطه به.. هذا المهندس من أبغض الناس إلى نفسى .. جاءنا من الوجه البحرى ويكاد يقيم عند هذا الفرعون.. لاحديث لهما إلا عن زعيمهما.. يزعمان بأنه من أعظم الرجال الذين أنجبتهم الأمة ويقولان كان سيجعل من مصر دولة ذات شأنَ، مع أنه، وبشهادة الحكومة نفسها، وشهادة الناس المحترمين الذين يكتبون فى الصحف، جلب الخراب للبلد.. فرعون يقول لى، بين لحظة وأخرى «أهلا وسهلا» ثم ينشغل مع هذا العزيز.. يخاطبه مبتسما، بعد أن جلسا على أريكة واحدة، وكأنه ولده آب من سفر.. جميع أحاديثهما بصوت خافت أسمع أقلها ويضيع منى أكثرها..

صلاح ومختار وراغب جلسوا فى أحد الأركان ومضوا يتهامسون ويضحكون وها أنت ذا الغريب الوحيد بين القوم..

دخل علينا المقدس جرجس النساج، جار فرعون وصديقه، بوجهه النحاسى وشاربه الكث.. يبدو فى الخمسين مع أنه أسن من ذلك بكثير، عليه ثوب أسود فضفاض من الغزل المحلى،

وعلى رأسه عمامة ضخمة.. تصافحا هو وعزيز بحرارة، وحين رآني مد لي أطراف أصابعه دون أن ينظر في وجهي، ثم رفع أريكة بمساعدة ابن فرعون الأصغر وجلس عليها قبالتهما ومضوا يتكلمون بصوت خافت وعمائمهم الثلاث تكاد تتلاصق.

جرجس هذا يبغضني وأبغضه وكل تصرفاته تدل على أنه لايحترم منصبي، ولولا أنه من أسرة قوية ويملك قدراً لابأس به من المال، لجعلته يرفع كفه إلى جانب أذنه، كما يفعل الجنود أمام جناب المأمور، كلما التقى بي في الطريق.. لكن الأقدار انتقمت لي منه فأغلقت مبناه الكبير الذي كان يعج بأنوال النسيج ويعمل به الكثير من الخلق، عندما امتلأت الأسواق بأقمشة الإنجليز، فبارت تجارته مثلما ضاعت العمودية من آل فرعون واللهم لا شماتة.

جاءني صوت عزيز يقول لأقدم المشايخ وجرجس النسّاج:

- اطمئنوا من هذه الناحية. الأهالي لا يصدقون ما تقوله الحكومة عنه.. وحدث من حوالي عشرة أيام..

ضاع مني بقية كلامه حينما ارتفع صوت صلاح الشاعر يقول لصاحبيه:

- كان هو يقول «دور» شعر، وأنا أرد عليه بدور، وقبل طلوع الفجر بحوالي...

اختلطت في أذني أحاديث الجماعتين إلى أن دخل علينا مهندس الطلمبات.. في حدود الأربعين، عليه جلباب قاهري أبيض من ذلك النوع الذي تعلوه ياقة عالية، وفوق الجلباب سترة زرقاء، ولا يغيظني شيء مثلما تغيظني هذه القلنسوة التي يضعها على رأسه والتي يسمونها «البيريه».

تصافحا هو وهذا العزيز وأخذا يتكلمان في وقت واحد، ثم جلس المهندس بجوار المقدّس جرجس ومضوا يتهامسون، وبين وقت وآخر ينظرون ناحيتي كأنّ وجودي يضايقهم ترتفع الأصوات أحياناً، ثم تتداخل كلمات الجماعتين فلا أفهم شيئاً بما يقولون.. أو مأت إلى ابن الشيخ أيوب الذي يوزع علينا الشاي وهمست له أسأله عن أصحاب الصور، انحنى أمامي وهو يشير إليها:

الكبيرة للزعيم أحمد عرابي، والتي على يمينه لسعد زغلول، والذي على يساره مصطفى كامل، وصاحب الشوارب هو محمد فريد، وأصحاب العمائم رفاعة الطهطاوي وعبد الله النديم، أما تلك التي يتلفعّ صاحبها بالشقّة، فهي لعمر المختار..

ما هذا؟ .. جميع هؤلاء الأشخاص، فيما أعتقد، من الخارجين على القانون، والواجب أن يبلغ المرء الحكومة عن هذه الصور الممنوعة..

سمعت عزيز يقول:

أنا أنشر تعاليمه في بلدنا وخارج بلدنا.. كسبت الكثيرين إلى صفنا، ولعلكم سمعتم عن الجمعية التي....

وارتفعت ضحكات صلاح ومختار وراغب من ركنهم فلم أسمع بقية ما قاله..

ما هذا الذي يحدث يا عطوان؟.. عزيز قال «الجمعية» فما الذي يعنيه؟.. هل يدبر فرعون وأصحابه أشياء ضد الحكومة؟.. وما هي؟.. هل هي شبيهة بتلك اللجان التي قامت في بنادر المديرية وامتدت إلى القرى أيام الشّغب الذي أثاره ذلك المهووس الآخر المسمى بسعد زغلول؟.. وهل عمدتنا يعرف بما يدور خلف ظهره، أم أنه مشغول بتأمين حياة ابنته «السفيرة» عزيزة؟

هل أبلغ الحكومة، بعد استئذان العمدة، أم أن ذلك سوف يدخلنا في مشاكل مع قبيلة العواصم التي تتشعب في نجوع البلد والقرى المجاورة، كأنها عروق النّخيل اللعينة التي من المستحيل اجتثاثها من الأرض؟

القانون يلزمنا - نحن رجال الإدارة - بأن نبلغ الحكومة عن أي شيء نشتبه فيه وفي الوقت نفسه يقول هذا القانون يجب عزل العمدة أو شيخ البلد عن منصبه إذا جاء وبه ضربة في رأسه أو جرح من أي نوع نتيجة دخولة معركة.. إذن، لو أبلغت عن فرعون فإن أحد رجال قبيلته سوف يفتعل معي معركة ويهوى على رأس بالنبوت، فيحدث بي عاهة مستديمة - على الأقل - أفقد على إثرها منصبي..

لو كانت قبيلتي قويه، لما فكر أحد في أن يصيبني بأذى كيلا يتعرض زعماء قبيلته للضرب أو القتل، ولكن أين هي القبيلة في البلد التي تستطيع أن تتصدىّ للعواصم إذا أهين

زعيمها؟.. ثم أن الابلاغ سوف يشمل هذا العزيز وبذلك تكون فقدت تعاطف عمه إلى الأبد، وربما وجدت نفسك فى مشاكل من نوع آخر مع آل الزعفرانى..

أعتقد أن التغاضى، فى حالتنا هذه، هو الطريق الأسلم. أفقت عليهم يقفون ويتحركون إلى الخارج.. تحركت معهم كأننى تابع يلهون به كما تلهو العواصف بريشة طائر.. قال فرعون لعزيز: متى نلتقى؟

سأضطر إلى الذهاب فى الصباح الباكر، هل ستجيئون الليلة إلى العرس لسماع شعرنا أنا وصلاح؟ إذا لم نسمع شعرك، فلمن نسمع؟

•••

هاقد عدنا الغرفة الكئيبة التى يسمونها الديوان.. استأنفوا ضحكاتهم الصاخبة بلا سبب.. تحمل ياعطوان.. من يحاول الحفاظ على مجد آبائه وأجداده فى هذا الزمن كالقابض على الجمر..

فتح مختار زجاجة النبيذ وصب منها فى كوبين ومضيا يشربان هو وعزيز، بينما انهمك صلاح وراغب فى شرب الشاى.. يبدو أننى لن أستطيع أن أخلو بهذا العزيز مطلقا.. فوجئت به يقول لى باسما:

لماذا لا تجبر بخاطرنا وتشرب معنا ولو نصف كوب ياشيخ عطعوط؟

عطعوط؟.. اسمى أصبح عند ابن الكلب هذا، عطعوط؟ قلت وقد أحسست بأن مرارتى على وشك الانفجار: اسمى عطوان قلت لك..

قال معتذراً: عدم المؤاخذات، اشرب معنا... لا.

مضى يعبّ هو ومختار ويتكلمان فى أمور لم أنتبه لها لتفاهتها..

يامختار..

هذا صوت الحبيبة يأتى من الخارج. . صوت ممُوسَق له غنة تدغدغ الحواس، كأنه النسمة الندية تطفىء وقدة الغيظ، لو لا إحساسى بقربك، لمت بالسكته القلبية من معاناتى وسط هؤلاء البلهاء..

خرج مختار وسمعت صوتها فى الخارج يرتفع قليلا، بعد كلام كثير هامس: كيف يكون فى بيتنا ولا نسمعه؟

جاء مختار وقال لعزيز ضاحكا:

أمى وأخواتى ونساء وبنات الجيران يردن سماع شعرك، قلت لهن بعد الغداء، فلن ربما غادر البيت بعد تناول الطعام أو ربما نام..

لمعت عينا عزيز وقال: على العين والرأس، ابدأ يا صلاح ضاقت بى الدنيا حيث لا أكره شيئا مثل هذا الشىء الذى يسمعونه الشعر..

سمعت حركة فى الخارج أحسست معها بأن عددا كبيراً من نساء النجع وبناته يجلسن الآن خارج الغرفة ليسمعن شعر هذا الأبله دون أن يراهن أحد..

قال صلاح «دورا» من الشعر بصوت منغّم يتغزل فيه بمن جعلته ينسى أهله وخلانه فتعالى صياح عزيز ومختار وراغب «الله، الله» وجاءتنا همهمات النساء فى الخارج تخللتها ضحكات البنات وهمساتهن غير المفهومة، وأسند عزيز كفه على جانب وجهه استعداداً للانشاد رأيت فى أصبعه خاتما ذهبيا له فصّ أحمر أعتقد أن ثمنه يرفع من شأن أسرة كبيرة العدد، وقال «دورا» يشكو فيه هجر حبيبته له، وماجت الجلسة فى الداخل ودق الشباب بأكفهم على المائدة الصغيرة بطريقة مزعجة وجاءتنا همهمة البنات من الخارج مثل حفيف جريد النخل حين تحركه ريح مفاجئة.

مضى الشاعران يتباريان وسط صيحات الاعجاب واستطعت أن أميّز صوت صباح وهى تقول « هذا هو الكلام»..

لم أكن أعرف أنك ممن يعشقن الشعر يا مالكة عطوان، أعدك لو ساعدنى الحظ فى ضمك إلى فراشى، أن أجعلك تشبعين من سماعه ولو طفت بك جميع الأعراس فى قرى المديرية..

لكن ما فائدة كل هذا مادمت لم أستطع أن أخلو بهذا العزيز ليشرح إلى عمه حقيقة موقفى؟

•••

جلست فى العرس كأننى محكوم على بسماع هذا الضجيج.. كلما أنشد عزيز شيئا هاج الناس فصدعوا رأسى.. العجيب أن ثلاثة شعراء آخرين يبارزون هذا العزيز لا يلتفت إليهم أحد..

الوحيد الذى يهيّجهم - مثل عزيز - هو صلاح.. ومما أثار استغرابى أن (عزيز) يأتى فى الاستراحات إلى المكان الذى يجلس فيه مراد ويخصه بكلام كثير لا أسمعه.. فقد أضطررت أن أجلس بجوار العمدة رشوان الذى أعدوا له أريكة عالية بمفارش مزركشة فى مكان يبعد عن جماعتهم..

شعرت بالتعب الشديد حين أوغل الليل.. ما كان يجب حضور هذا العرس.. إذا كنت لم تستطع أن تخلو بهذا الأبله حين كان من حوله لا يزيدون عن ثلاثة، فهل تطمع أن تبلغه الرسالة وسط هذا الموج الزاخر من الغنم؟

يبدو أن لياليك المقبلة حُبلى بالمتاعب. ■

«فصل من رواية عبد الوهاب الأسوانى الجديدة «كرم العنب»

السرداب

نورا أمين

فقد انتفض واقفًا فجأة وكأنما عثر على كنز، قال هيا بنا ننزل إلى السرداب. استسلمت لقراره وتبعته دون كلمة واحدة لأن هذه العبارة هي ما كنت أنتظر طيلة الجلسة. بالطبع هي جلسة ملفقة، حوار على وتيرة واحدة حول القيمة التاريخية لهذا البيت الأثرى، وفى الفواصل عندما أدير رأسى كى لا تنمو ألفة بين وجهينا، أجده يتفحصنى، حتمًا نظر جيدًا إلى خاتم الخطوبة فى إصبعى، وإلى لون طلاء الأظافر المستورد الناعم، وإلى لون شعرى المنسدل وضوء النهار ينعكس عليه من بين مربعات المشربية المضفاضة. وعندما أعيد وجهى له يستكمل محطة جديدة فى الحوار، وأستكمل على وجهه تسميع المقاطع المعمارية الجدارية التى قاربت عيناى على حفظها عن ظهر قلب أثناء الفواصل: سلم خشبى نحيف يتخذ انحناءة الأنف وفى أعلاه مربعان من الأرابيسك العتيق بدكنة حدقتى العينين على بشرة مشدودة ورائقة بفعل أعمال الترميم الأخيرة التى تؤكد تباينًا واضحًا بين كل جدران البيت والملامح الخشبية التى تبرز منه.

لم يحاول أن يأخذ يدى وأنا أنزل من تلك الحفرة المربعة فى الجهة القبلية للدار، ولم يضف كلمة فى طريقنا إلى هناك، فقط ألقى أمرًا سريعًا بنبرته الوظيفية كى يضىء عامل الكهرباء الأنوار فى السرداب، وتساءلت أى هروب الذى يتم وسط أنوار وتحت علم عامل كهرباء الدار. ابتسمت فى رومانسية إلى المربع المحاصر بأجهزة الكهرباء والإضاءة الحديثة وبثلاثة رجال يعتبرون المكان محل عملهم. أشرت إليه أن ينزل أولا بعد أن أدركت عمق السرداب، اندهش، ولم أكن أدرى ما دفعنى لأغير خطته بعد أن استسلمت له. تظاهرت أننى أختبر النزول عن طريقه وداعبته حتى أخفف توتره من الرجلين المراقبين فقلت له «الآن أغلق عليك مربع الحفرة إذن!»، لكنه لم يضحك إلا ضحكة مجاملة تقليدية تلائم زملاءه من رجال العلاقات العامة الذين لا ينصتون غالبًا إلى ما يقوله الآخرون ولا إلى ردود أفعالهم. طرحت حقيبتى الجلدية الفرنسية جانبًا ومعها المشروع الذى جئت أعرضه على مدير الدار وخلعت السترة السوداء الواسعة ذات الأزرار الفضية فى حركة استعراضية لم يلحظها من عمق السرداب فقد كانت موجهة إلى الرجلين حى تؤكد توقعاتهم.

الرجل المنتظر فى أسفل ينظر إلى أعلى. إلى جسدى وهو يهبط. يعرف أننى أعرف أنه يفعل ذلك، وأعرف أنه كان مندهشًا منذ برهة لأن محطات حوارى معه لم تكن تنبئ بأننى سوف أدعوه إلى هذه النقطة بهذه الانسيابية والسرعة. أمسك جيدًا بجانبى السلم الحديدى الصدئ لأننى لا أعرف بعد درجة ثقل جسدى عندما يهبط إلى هذا العمق من الجاذبية، بينما أنظر إلى وجهه لأتتبع تأثر ملامحه بكل قطعة من جسدى أنزلها له. «نعم هى كانت تقصد ذلك بالتأكيد» يقول ذلك صامتًا فيما بين عينيه المتسرعتين ويده الممدودة فى اتجاهى بغرض المساعدة مثلا فى نزول الدرجة الأخيرة التى تنتهى معها الحركات الملفقة. الآن أصبحنا وحدنا بالفعل. انعزلت عنا الجهود الترميمية ومربعات المشربية التى كنا نشاهد الأشياء من خلالها. لا صوت. لا لون. لا شكل. ولا إضاءة سوى تلك المصابيح المغروسة فى أحجار الجدارن

الرمادية العتيقة لتقرب سرداب بيت الهوارى إلى منجم القرن الماضى. حسناً، يا ترى ما الذى سوف نعثر عليه هنا؟ لم يكن هناك ما يحير فى الطريق الذى سوف نتخذه فليس هناك غير اتجاه واحد حتى الآن. الخطوة الأولى تتعرف فيها أقدامنا طبيعة الأرض التى تطؤها. طرية وباردة. لم تدخلها الشمس طيلة سبعمائة عام. فوقها جسد ما لرجل يبدو هو نفسه الذى كان يحادثنى تحت طبقات الحوار عن الحى الذى يسكنه وشكل علاقاته، ويحاول أن يخفى قدر الإمكان خاتم خطوبته الذهبى الذى يعلو آخر فضى لم أستطع أن أتكهن بمصدره، ولعله هو أيضًا لم يتكهن بأن عدم اكتراثى بهذه المعلومة المدسوسة فى الحوار مصدره أن خطيبى يسكن بهذا الحى نفسه.

الخطوة الثانية ندرك معها المساحة الحقيقية التى تفصل بين جدارى السرداب، المساحة التى يتعين علينا أن نتحرك فيها سوياً ونلائم بن حجمى جسدينا حتى يمكننا استكمال الطريق. هذه قامته إذن. كنت أظنها أطول من ذلك. وهذا عرض كتفيه. وهذا صوته يسر إلى بأنها المرة الأولى التى يطأ فيها هذا المكان، هو فى الدار كل يوم، يفكر بالنزول إلى هنا، لكنه لا يفعل ذلك، لا يفعله إلا اليوم، معى. ولا يعلم شيئا عما هو مقدم عليه. ها هوذا، قدماه تختبران الأرضية وتتردد فى جرعة استجابتها للجاذبية. وفجأة تنطلق ضحكة عالية من داخلى وكأن طفولتى ردت إلىّ على حين غرة، فهل هذا هو ما كان يخبئه لى هذا السرداب؟ «بالضبط كمالو كنا نلعب الاستغماية مثلما فى طفولتنا» ابتسم ولم أكن أرى منه إلا ظهره. يتقدمنى هو الآن بعد أن أتفقنا أن الوقت لم يحن بعد كى نسير متجاورين. وشيئاً فشيئاً تنحنى صورته وأنحنى أنا من خلفها. أتبعه. وأدعه يتساءل. ويتوقع..

قبل أن تأخذ أقدامنا فى التعود على إيقاع مشيتها يظهر اتجاه جديد. يتوقف فجأة ورغم ذلك فإنى لا أصطدم به لأننى أحافظ جيداً على المسافة الفاصلة بيننا. أستكمل حتى أطل برأسى من وراء كتفه فيقول وكأنه لا يشعر باقترابى «من هنا إذن كانوا يهربون عندما تحاصرهم العساكر. من أسفل. حيث هذا الطريق الدائرى بدوران البيت. كالنفق الذى يقودهم إلى ضوء النهار. إلى النجاة» وافقت ضمنياً أن نتقمص شخوص البيت وهم يهربون بينما أعرف أن النهاية الأخرى للسرداب قد تكلفت جهود الترميم بسدها تماماً. ثم أنعطف فى ذلك الاتجاه وهو على وعى هذه المرة بأننى أحاكيه. لمس الجدار الأيسر بيده. ومن ورائه كانت يدى على الجدار الآخر. حرارتهما بدرجة جسدينا وبروز أحجارهما لا ينم عن أية قصدية. بعد بضعة أحجار وجد يده فى الهواء فأدرك إتجاها فرعيا جديدا. تقدمت مسرعة وحاولت أن أتجاوز جسده بكتفى لكنه لم يستجب. أفصحت بنبرة حازمة «ينبغى أن نحسن استخدام المساحة حتى تتسنى لجسدينا الحركة التى نريداها». فجمع جسده ناحية اليسار فى إحباط وعبرت أنا نحو الاتجاه الجديد الذى لم يكن سوى حائطا مغلقا تتجمع أسفله بعض نفايات الترميم. وظفت جرعة إحباطى فى إصطناع الدهشة وداعبته ليعيد جسده إلى موقعه، من المؤكد أن ثمة مؤامرة محكمة لمنعنا من الهروب.. انظر، أكمل طريقه السابق وكأننى سوف أسبقه إليه هذه المرة. ولم أفعل لأن احتكاك ذراعه الأيسر فى لحظة عبوره منى أكدت لى أننى لا ينبغى أن أكون فى المقدمة.

اتبع انحناءة السرداب. واتبعته. ولم تظهر أية اتجاهات فرعية مرة أخرى. توقفنا عن العبارات فجأة وراح جسدانا ينحنيان أكثر وأكثر وكأن الجدارين والسقف يطوقوننا. أصبحت عيوننا تتجه إلى أسفلَ فقط باحثة عن الكنز، حتى استقرت الانحناءتان فى تكور كل منهما داخل الأخرى فى بقعة معتمة خلت منها المصابيح. استكملنا استكشاف الطريق لإتمام محاولة الهروب. تشبثنا بتتبع البروز فى جسدينا، باقتفاء الرائحة عندما تتساقط التشكيلات العصرية البصرية المصنوعة بنا. الحى الذى نسكنه الآن هو هذا السرداب. أسفل العالم. وتكورنا الفطرى فى الظلام سوف يكون لذكراه ملمس التراب وحرارة الجدران، نتكور سوياً ويحتوينا السرداب. نتكور ونتسلل فى الثنايا ونغزل الأطراف ونستكمل انحناءة السرداب.

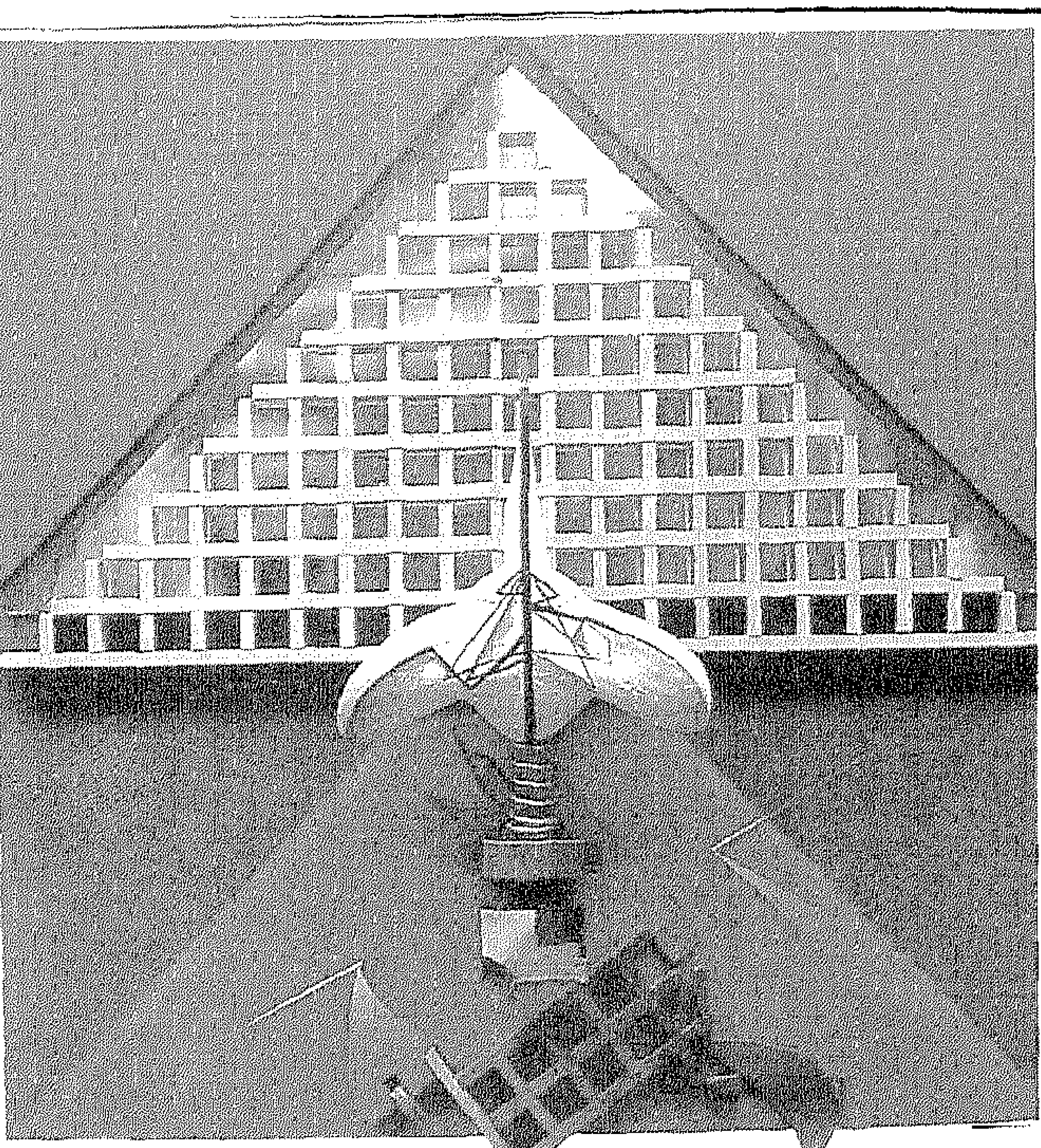
هذا صدرك إذن وهذا نبت شعيرات ذقنك، والذى يحملنا الآن ظهرى أم ظهرك؟ أى أن سقف السرداب غير المحدد يعتلينا الآن وينظم إيقاع تعرفنا؟ تتسع الجدران وتنصهر فى تكويننا المزدوج. وتنتصب من جديد على المساحة الحقيقية التى خلقناها بنا. أحياناً نستلقى تماماً وأحياناً نحبو حسبما يتيح

لنا ارتفاع السقف ونتدحرج عائدين من حيث أتينا فالطريق صار مرسوماً على جسدينا وصرنا منطبعين فى ذاكرته. أسفل السلم الحديدى نتفقد ما مر من الأحجار فى نظرة واحدة وكأننا نتمم على متعلقاتنا الشخصية قبل السفر. لا ننظر كل إلى وجه الآخر ولا إلى التكوين الذى آل إليه جسده بعد أن علا السقف. نكتفى بأن نغرس قدمينا فى التراب لننحت بصمتى آخر من حاولوا الهروب من سكان البيت. تتطلع عيوننا إلى أعلى وتقفز إلى رؤوسنا دعابة طفولية أخيرة لا ننطق بها («جميل أنهم لم يغلقوا وراءنا المربع المخصص لتغطية حفرة السرداب. حسناً فعلوا إذ قاوموا فكرة التخلص منا بشكل نهائى!») أتقدمه فى الصعود وأستشعر برودة جانبى السلم التى لم ألحظها عند نزولى. أبدل قدمى فى خفة فقد أدركت الدرجة الحقيقة لثقل جسدى حتى وهو يصعد من هذا العمق. هو لا يتبعنى. لا ينظر إلى طرفى حذائى. ينتظر فى أسفل حتى أختفى نهائياً، وينتظر برهة أخرى بعد ذلك لا أعرف مبررها. ثم يبدأ صعوده. وعندما ينهيه يعيد الغطاء المربع إلى وضعه، ويظل جسده محنياً صوب فوهة السرداب..

هامش: الآن سوف يظهر مدير البيت وتلمع عيناه كمن كشف فضيحة. سوف يتسمر صديقى أولا فى موقعه ثم يستأذن ويذهب إليه. من بعيد سوف أدرك أنه يتعمد توبيخه لإهماله شيئاً ما فى البارحة وسوف يتصنع صديقى الاعتذار.

بعد قليل سوف أذهب إلى قاعة الزوار كى أنتظر المدير وأعرض عليه مشروعى لكنه سوف يهملنى لساعة على الأقل فأستثمر الوقت فى الكتابة وأستثمر الكتابة فى المكان. وقبل أن تنقضى المهلة سوف يدخل صديقى إلىّ ويتفحص ملامح وجهى للمرة الأولى لكنى لن أعيره انتباهاً كبيراً حتى لا يحمّل التجربة أكثر مما يستطيع هو التعامل معه. سوف يتعلل بأنه جاء ليطمئن علىّ ربما أكون فى حاجة إلى شىء ما، ثم سيعتذر عن قطعه كتابتى ويخرج فى تخاذل. وبعد اكتمال الساعة المخصصة لاختبار صبرى سوف أخرج بحثاً عن المدير لكنى سوف أجده فى مواجهتى مباشرة وكأنه يتوقع أن أهرع إليه بين لحظة وأخرى، وهنا سوف أعود أدراجى مرة أخرى إلى الحجرة بجانب الزوار المتخيلين انتظاراً للوصول المرتقب. لكنه ثانية سوف يتسلل إلى ركن من ساحة البيت يتيح له مراقبتى، وعندما ألمحه بطرف عينى مصادفة سوف أستكمل الانتظار وكأن شيئاً لم يحدث.

قبل تمام الساعة الثانية سيعقد المدير جلسة لقراءة المشروع يجمع فيها موظفى البيت كلهم، وهنا سوف يمرر إلى اسمه من بين أسماء موظفيه. فى نهاية الجلسة التى لن أنظر فيها إليه مطلقًا سوف أمر من جانب مقعده الذى اختاره على طرف المائدة، سوف أكون قد حييت الجميع بكلمة واحدة، أما هو فسأودعه باسمه وأتوجه مباشرة إلى الباب. ■



الإنسان والطاقة
أكريليك ومجسمات

أحمد نوار

«من يوم الحساب» في الستينيات إلى «إحداث الإرادة» في التسعينيات

أحمد فؤاد سليم

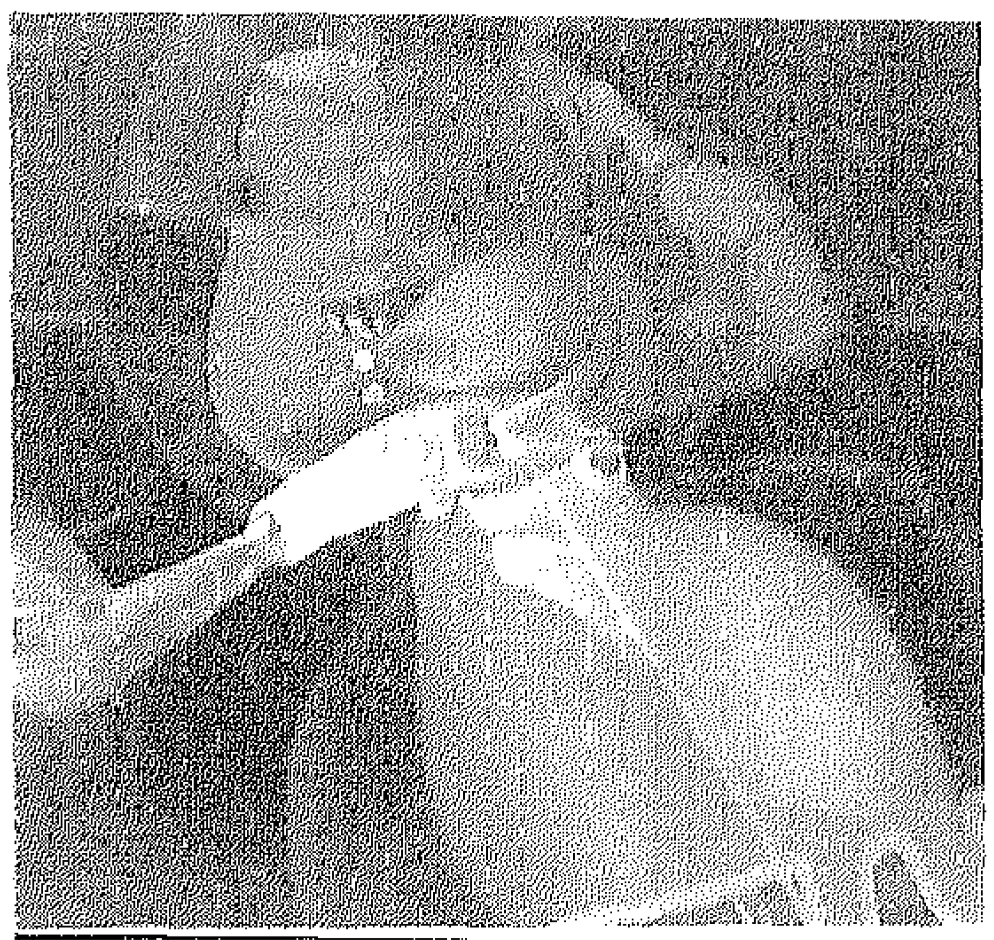
التقيت بأحمد نوار أول مرة شتاء عام ١٩٦٧ - منذ ثلاثين عاماً - إذ ذاك، كان قد أنجز لوحته العملاقة «يوم الحساب»، التي تقارب عشرة أمتار عرضاً وثلاثة أمتار ارتفاعاً، منفذة بالقلم الرصاص على ثمانية ألواح رأسية الوضعة.

وهي ثلاثية تقدم صوراً سردية للبعث، وللحساب وللرجاء، وللندم، وللجنة وللجحيم، وللملكوت. غير أنه استطاع بموهبته المبكرة أن يجسد مشهد الرؤية إلى سياق بين الإدراك المحسوس، وبين الحقيقة والتصور، وأن يكثف الضوء والعتمة في خضم علامات الحركة، عمد من خلالها إلى توظيف وضعة التباين الكاشف لمستويات فوق واقعية، بحيث جعلنا نستعيد مرة أخرى ذلك المشهد الأبدي الذي قدمه مايكل انجلو في لوحته الجدارية العملاقة «ثلاثية يوم الحساب» أنجزها لمصلى السستينا بروما سنة ١٥٤١، وهي رأسية تقع في ستة عشر متراً واثني عشر متراً- عرضاً كما جعلنا - أيضاً - نتذكر جاكوبو تنتوريتو «١٥١٨ - ١٥٩٢»، الذي أنجز لوحته العملاقة «يوم الحساب» حوالي عام ١٥٦٢ متأثراً - على أغلب ما يتفق عليه النقاد - بمايكل انجلو وتسيان، حيث نرى السيد المسيح في أعلى اللوحة جالساً يقضي بين الأرواح متوسطاً العذراء ويوحنا المعمدان.

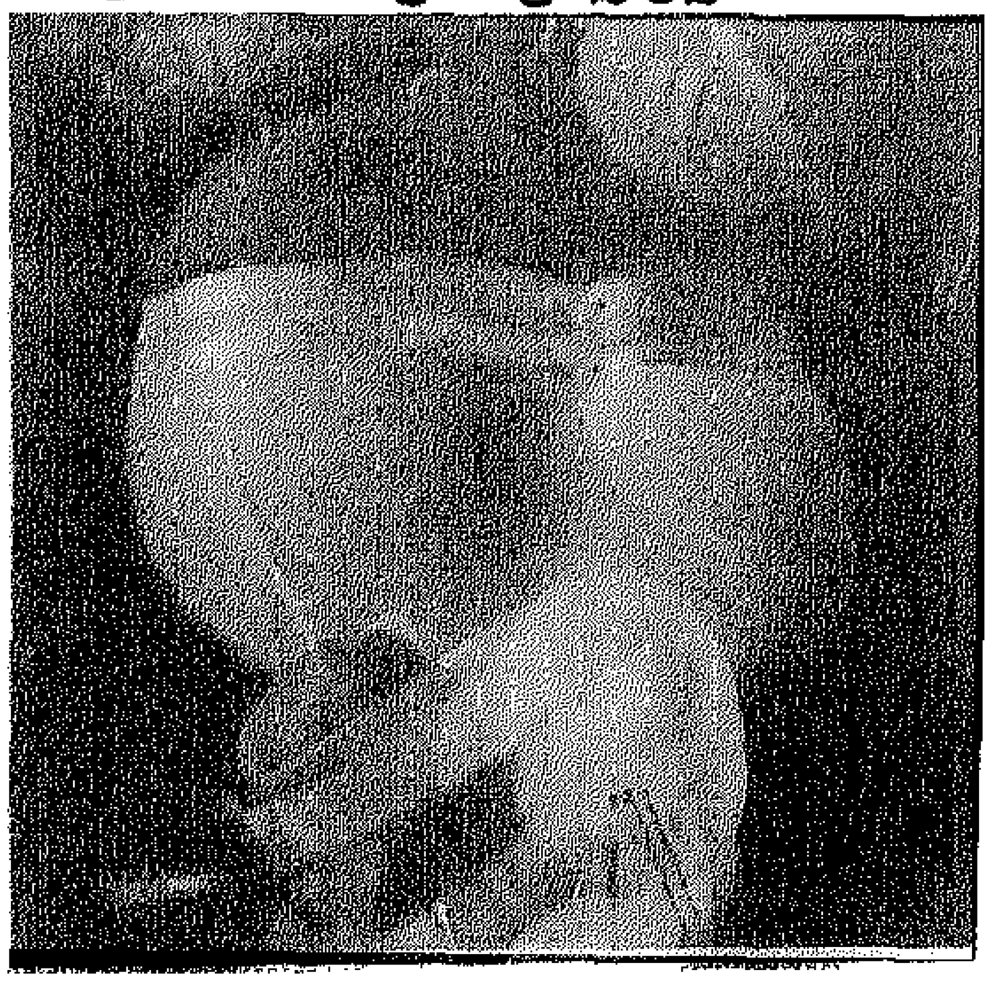
إن «الإيقوغرافيا» التي يقدمها لنا تنتوريتو في يوم الحساب لا تؤطر فقط الموضوعات الكلاسيكية الثابتة لعصر النهضة. وإنما هي تترجم أيضاً الاسلوب «الباروكي» المتلازم مع سياق مبنى كنيسة العذراء بفينيسيا حيث تقع لوحة تنتوريتو في أبهائها.

وإنما ظل «نوار» برغم ذلك فريداً في لوحته «يوم الحساب» فهو لا يتفق مع مايكل انجلو إلا في فكرة العرى الإنساني بعد البعث، وأيضاً في التقسيم الثلاثي للعمل، ويختلف عنه اختلافاً بيناً في المنهج الموضوعي للاعتقاد ولفكرة الألوهية، وللمقدس. وفي الوضعة الأفقية للوحة. وفي استخدام خامة فريدة صعبة كالقلم الرصاص كاشفاً عن التباين الحاد بين العناصر، كما يختلف أيضاً في تقنيات التنفيذ إذ تشهد «يوم الحساب» لنوار مكونة من مجموعة لوحات منفصلة. بينما يوم الحساب «لمايكل انجلو» جدارية عملاقة منفذة على الجص، وأخيراً فنحن حين نتأمل لوحة نوار

الآلام (١) الخروج للحياء
تصوير زيتى على نسيج



شهيق إنسان القرن العشرين
تصوير زيتى على قماش



نجد شخوصه الملتاعة قد كشفت عن لوعة مصرية. «نشهد المأساة الفازغة على الوجوه كمثل تلك التى نعرفها فى محاكم التفتيش التى فضحها الفنان الاسبانى العظيم «فرانشسكو جويا» .

إذ ذاك حين التقيت «نوار» وجهًا لوجه، إذا به يقول لى ـ منذ ثلاثين عامًا ـ هل تشركونى معكم فى نضال حركة الفن المصرى، أريد معكم أن أحارب «العفن»!

مدخل (١) ـ دلتا النيل

جاء أحمد نوار من دلتا النيل محمّلاً بقوالبه النظامية القدرية مثقل الذكريات بمثلث الدلتا ذى الكيان الرياضى ـ فالطبيعة ذاتها كانت تعيش فى نقيضها المفارق ـ برغم أنها تفيض بكمالها وبوحدة تراثها.

جاء نوار من هناك إلى القاهرة، وهو بذاته جزء من تلك الطبيعة الموحية، يختزن فيما يختزن أوصاف الفلاح المصرى، وكرم الروح، وخيال الأسطورة النيلية، وفوق ذلك جميعه، ذلك المثلث «الدلتاوى» الذى ظل يلازمه كالفريضة الجينيّة يهيم بها فوق مساحاته ومسطحاته، متراوحًا بين المحو والاختصار وبين النفى والإلغاء، وبين الحشد والتصفية، وبين اللون وكثافته وبين الضوء والعتمة، وبين موضع القصد وملكات الذهن الخالص، بين العلامة والرمز وبين الدلالة ومفارقة الدلالة فكأنه باحث يتعقب كل ما هو «ماورائى» فى الحِسْبة الجمالية،فهو منقسم ومتحد فى آن واحد بين أخلاق هى نتاج «للقديم» للمعتقد وبين فريضة هى نتاج للعقل، وللمدرك ـ أو هو على الأرجح، منقسم ومتحد بين قاعديّة التشكيل الخالص للظواهر «مورفولوجى» وبين مخيّلة مبدعة باطنة، هى فى أساسها نتاج لعالم متواتر من الصور.

من هنا كان ذلك النهج الذى تميز به نوار وهو نهج نعنى به مجموعة الخواص والصفات الذاتية التى تشكل عنده جوهر التفكير بالفن تلك الخواص وتلك الصفات القادرة على استلهام «الفكرة» وطرحها داخل مادة العمل حتى تكون صالحة لإنتاج «التصور» .

إن «التصور» عند نوار هو حالة «مفارقة» بين «الفكرة» وبين «المادة» هذه المفارقة التى تطرح لنا بالضرورة سياق الرمز وغرضه.

يوم الحساب (رسم بالقلم الرصاص)

مدخل (٢) - العلامات

وفى السنوات العشر الأخيرة على الأقل (١٩٨٠ - ١٩٩٠) فإنه كان قد أصبح واضحاً أن نوار قد اختار ذلك التوحد فى العمل الفنى، بين «العقل، وميتافيزيقا «العقل - العقل باعتباره إدراكاً ينصب على موضوع حاضر. «وميتافيزيقا العقل» باعتباره التخيل الذى ينصب على موضوع غائب من هنا تنهض أطروحة **(اللاواقعى)**.

فكأن «نوار» حين يصطدم بمساحة الرسم آنذاك تنهض عنده تلك الطاقة الموحية، الصانعة، القادرة على إيجاد البنيات، والعلامات، والسمات السياقية لوحدات القرز والربط والسرد والايجاز والحشد والتقطير. إنها هى كذلك من حيث تأتى قيامة العملية الجمالية ويشتد عودها فوق لوحة الرسم، وكأنها طرح من طروحات الطاقة الداخلية حين تنقسم على ذاتها، وينفجر مجالها ويتفتت. أوهى نموذج لقضايا الاستدلال الذهبية فى مربع أرسطو، أو أنها على الأقل نوع من «المونادولوجيا» الفيثاغورية وقد استقامت فى حساب الفن من أصغر بنية فى الشكل. حتى تشئ الجمال فى الميزان الحساس، واتصل مع نقاط الضوء، ثم اتحد.

فى تلك السنوات الأخيرة كان «نوار» قد عاد مرة أخرى إلى شجنه القديم فى معالجة الفكرة الرياضية للشكل المثلثى. وكانت النجمة «العربية» الثمانية الأضلاع قد أخذت تدفعه دفعاً إلى عالم ذلك الطقس الشجى، وتغمره بتلك الأغنية الغيبية القديمة، وفى ابتكاراته المميزة آنئذٍ، فإن نوار «لم يكن - فقط - يفكر بالفن - أى أن الفكر جزء من صميم منظومة الفن - وإنما هو أيضاً كان يتميز بتلك الأغوار البعيدة التى دعته لأن يكون فناناً ذا آلية تركيبية، وتفكيكية فى آن، ذلك أن ضلع النجمة العربية هو خط - ووحدة العنصر لهذه النجمة هو «مثلث»، وقطر محيطها هو مربع متساوى الأضلاع - وأماَ ترتيب القسمة الحسابية بين العاكس والمعكوس فليس سوى نتاج لعلميات التتابع التفكيكى المطرد فى لعبة الرمز المبتكر - الرمز الذى هو نتاج مفارق لنقيضين، الكليّة التى هى تركيب للمقدس الغيبى، والجزئية التى هى تفكيك للعنصر الحاضر. غير أن اللون عند أحمد نوار ظل ضبابياً وخابياً، يتحكم فى درجاته النمط التركيبى للمتوسطات الضوئية الرمادية، بينما تغمر العمل مسحة مُرسلة من زرقة البحر الصافى، آنئذ ثمَّة ما يدعونا إلى التساؤل حين نرى فى جانب كبير من أعماله خطاً هجومياً عاصفاً، ومستقيماً من الضوء الأبيض «التورتانيوم». أو الأحمر «الفيرملين» أو الأزرق «الكوبالتى». «قد تم تمريره كالشهاب الساطع فوق قماشة الرسم.

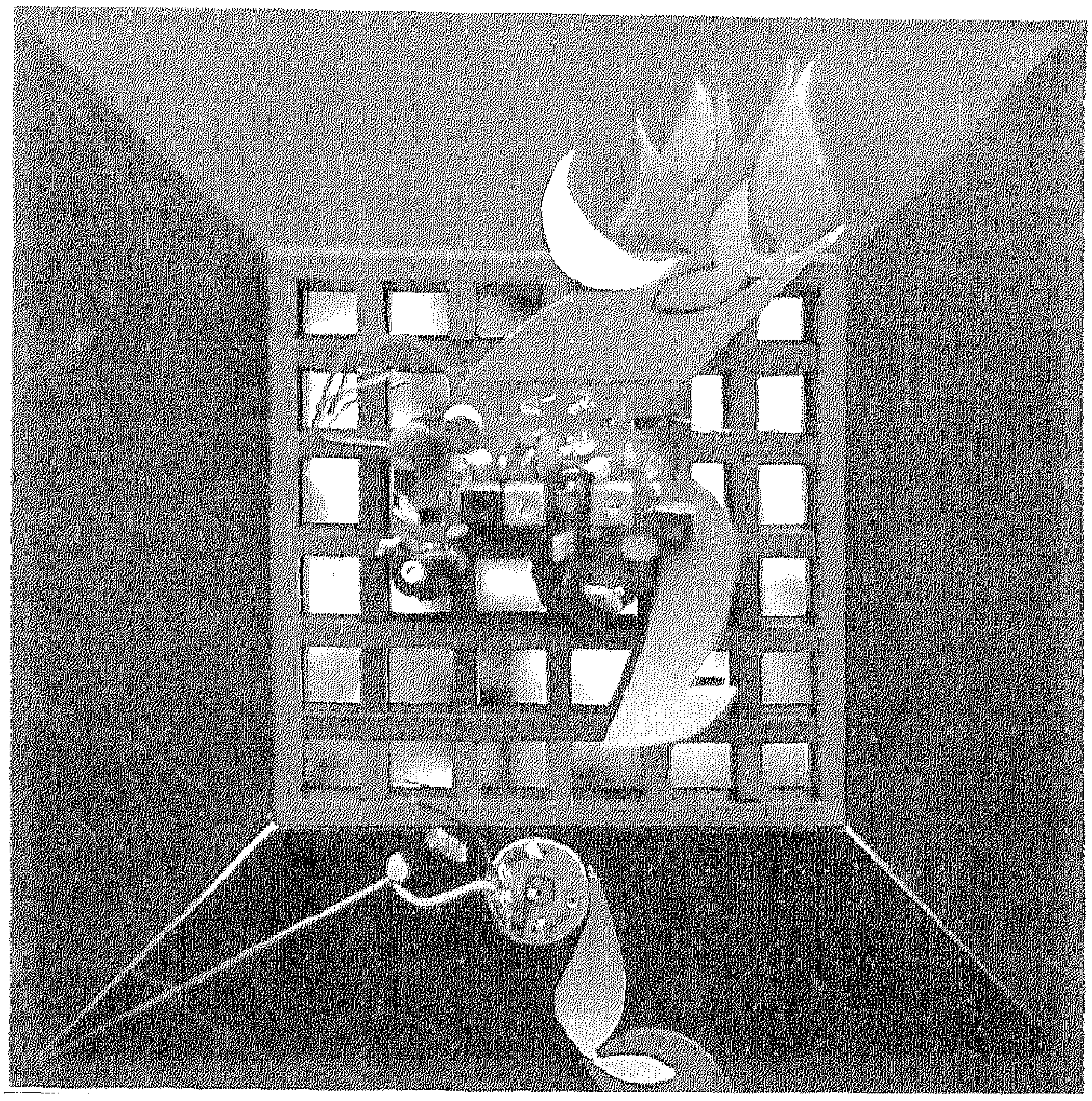
أيكون ذلك الشهاب هو رمزه «الطقسى»، وقد عاد على صورته وهيئته الباطنة من دلتا النيل متمثلا موتها وخلودها وحياتها؟

أم أنه قادم من بين مفردات البناء الجوَّانى لإشارات «نوار» بما فيها لوازمه، وعلاماته، ووشمه؟

أهى ميثولوجيته الجديدة وقد رصَدَت عناصرها، وخباياها منذ بدأ الرسم إلى أن وقف فوق مركز الوزن فى المثلث؟ أم أنها هى ذلك الرهان الكائن فى تحدى إرادات الرمز، ونوازع الجبر القديم فى شكل الجمال وقد رصد الحل، وقام البديل واستوى بالإضافة!

مدخل (٣) - تفتيت الرمز

فيما بين الأعوام ١٩٩٠ وحتى ١٩٩٦. انخرطت التجربة الفنية عند نوار فى رافدين:



الإنسان والطاقة ـ إكريليك ومجسمات

أولهما: إعادة تفتيت الرمز السابق ١٩٨٠ ـ ١٩٩٠.

وثانيهما: أطروحة استاطيقا (السياسى) فى مجمل العمل الفنى.

وأما الأولى فقد خضعت لآليات انتخاب وانتقاء عناصر التساوق الشكلى من بين رقائق المادة الخام الأوليـة التى تكرّس لهـا عـالم «نوار» زمناً.

هذه المادة المادة الأولية المتمثلة فى احضان المقدّس ثم تفنيده إلى أطروحة اللاواقعى، آنذ يهيم على بالنا مرة أخرى «دلتا النيل» من حيث جاء نوار منها إلى القاهرة. إننا لم نعد نرى نجومًا (عربية)، إنما هى غابات مظلّية ملغّمة بدوائر كهربائية وإلكترونية متعامدة على أسطح هلالية مجسمة. إن الرمز هنا ـ إبّان تلك السنوات ـ قد استعار شكل (الإنسانى) وخلعه على مجسمات المشهد ANTHROPMOR PHIC، بل إنه قد استعار المجرد من المادى. ونقل المحسوس والمتخيل من مجاله المعرفى إلى معرفة أخرى مغايرة.

فى تلك الأعمال الجليّة المؤرخة ١٩٩٥ ـ ١٩٩٦ سوف تهاجمنا لُقياً الجمال المستفز عند نوار، انخراط فى الفضائية، وتساوق بين الثابت والمتحرك على خامات السطح، واستنفار للعناصر «الكهرومغناطيسية، ضمن اللوحات سابقة البرمجة لإلكترونيات الكمبيوتر ورؤوس هجومية على أسطح ممسوحة بالضوء المتدرج وقد غرزت فوقها تلك الاستعارية الميتافورية META-PHORIC»، لورقة الشجر الكلاسيكية، إلى تلك البداهة المدُركَة بين أطروحة النقيضين للشكل المتعين واللامتعين فى عنصر المربع الخشبى المجسم والمرسوم.

فكأننا إذ ذاك نعود إلى إدراكية «جوزيف كوسث، Joseph Kosuth» حين وضع الكرسى فى صالة العرض إلى جانب صورة الكرسى الفوتوغرافية، فأوجد آنذاك تلك البهينيّة الموحشة التى صنعت حدس الفن الحديث.

سوف نلحظ حالاً فى أعمال نوار الأخيرة تلك مسطحات المرايا وعواكسها، وهى تصنع الأرضية الأساسية الحاملة لصورة العمل برمته. إننا نتوقف دائمًا أمام صورة مؤقتة. صورة مشوبة بريبة الخيال المركب. صورة استثنائية تحمل هاجس الحركة، مثلما تحمل هاجس الزمن، فإن كل تآلف هو إلى تغير حتمى لا محالة.

إن الضوء والأشخاص، والأشياء والمتفرجين، والفراغ، والحجم وشواغله والضيوف المعتادين، هم جميعاً جزء من ذلك التشكُّل الكونى المؤقت لصورة نوار. وينشأ التمايز بين الصورة وذاتها حين نرى اللوحة مضافًا إليها صورتنا معكوسة على السطح اللامع ـ إن نفى الأثر المطبوع ليس رهيناً بزمن إنما هو رهين بحركة.

وإن بقاءنا أمام العمل سوف يظل هو أيضًا ارتهانًا على مدى بقاء الصورة فى ذلك المشهد (الاستثنائى) ـ أى امتثالاً للتّشكل إلى أن يلغيه تشكُّل مخالف. ويبدو لنا نوار وقد تجاوز التجربة الفنية فى تلك السنوات العشر (١٩٨٠ ـ ١٩٩٠) وارتاد عالماً راسخاً، وقد تجاسر على المرئى وغير المرئى. وأخذ يحشد الإبداعى إلى اكتشاف ذلك (المابيْن) ـ ذلك الذى سوف يظل من الآن فصاعداً، طاقته الروحية الموحية.

مدخل (٤) (إحداث إرادة):

نعود الآن إلى الجزء الثانى «السياسى». حسب ما ذكرنا فى مدخل رقم (٣).

فى عدد مجلة «الإذاعة والتليفزيون» الأسبوعية. رقم ١٨٩٣ بتاريخ ٢٦ يوليو ١٩٧١، كَتبْتُ عن «نوار» مقالاً قصيراً حول معرضه الخاص الخامس ـ آنذاك ـ الذى أقيم بقاعة أخناتون (سابقًا) ـ شارع قصر النيل القاهرة وحوى مجمل معرضه إذ ذاك عناصر متنوعة منشطرة لأدوات الحرب الجهنمية.

كان نوار قد خاض غمار الحرب، وارتدى ثوب الجندية، واعتمد محارباً جسوراً خلال حرب الاستنزاف على حافة مياه السويس. بين الصحراء والحضر. وقد شكّلت سنوات الحرب القاسية ـ هذه عند نوار ـ (١٩٦٧ ـ ١٩٧٠) ضميراً متمرداً، وكياناً ثقافيًا ينطوى على مقاومة الذات، وعلى مكابدة الانتصار على الظلم، ورفض المشروط وتغيير الواقع ولقد كانت سنوات النضال تلك هى واحدة من تلك المميزات التى طبعت «نوار» على صورة من يريد العدل لمستحقيه، ومن يناضل حتى الموت فى سبيل كرامته الذاتية. ومن ثم كانت مجسماته المنشطرة من دانات المدافع، ولوحات اللحم البشرى الممزق فى ساحة اللون، جزءاً أصيلاً من العملية الإبداعية عند نوار.

فإن المثلث آنئذٍ يمكن أن يكن رأسًا لمدفع رشاش، كما وأن حمامة السلامة التى نعرفها يمكن أن تنقلب إلى سكين منغرزة فى اللحم البشرى، وإن الأحشاء المنفلتة من جسد رفيق

الحرب الذى يجاوره ليست سوى إعلان احتجاجى ضد الشرور البشرية، وضد الهمجية.

وقبل نوار كان ألفارو سكويرس (١٨٩٦ - ١٩٧٤) David Alfaro Siqueiros قد وجّه أول رسومه الاحتجاجية ضد الحرب، وأطلق عليه «صدى الصرخة» فى العام ١٩٣٧.

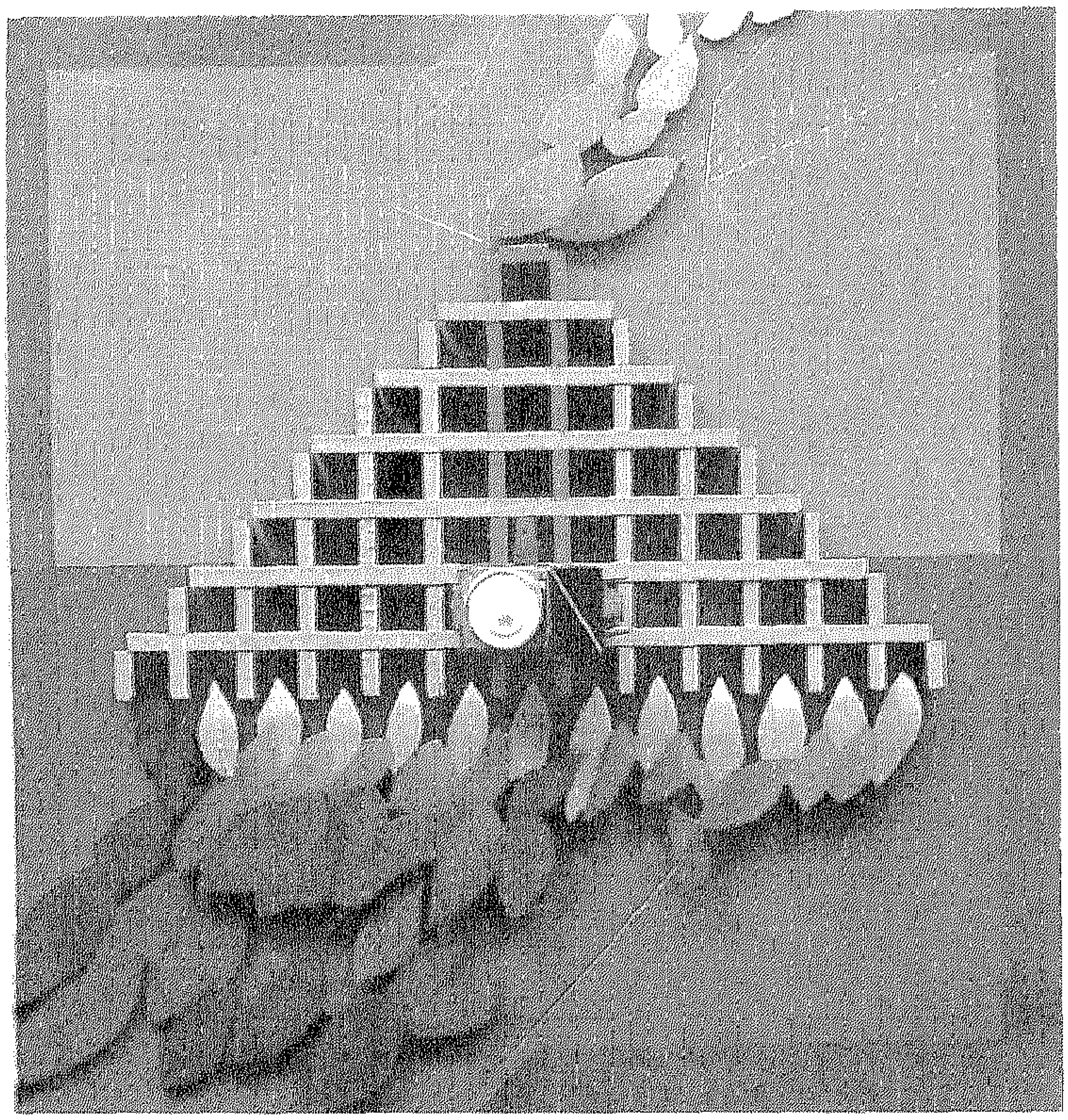
إن الطفل المعذب الذى يصرخ فى لوحة سكويروس إنما يجسد الضياع، والاحتجاج الكونى، وهو حين يفتح فمه ليصرخ، يخرج من فمه طفل آخر هو صدى لنفس الصرخة الملتاعة.

وفى عام ١٩٥٠ عاد «ألفا روسكويروس» مرة أخرى إلى تأكيد رسائله الاحتجاجية ضد الحرب، البشرى من خلال إنتاجه التصويرى، فقدم لوحته الشهيرة «حارس السلام»، وهى تمثل أسداً متحفزاً ينضوى على شراسة، بينما أضاف إليه «سكويروس» مبالغات تشريحية وظلية فى الوجه والساقين أسبغت على الأسد طابعًا ديناصوريًا، بينما بالغ فى المسافة الفارقة بين العينين حتى يمنحهما هيئة عاصفة من الترويع. وينطوى الرمز على دلالة ثنائية متمثلاً فى الأسد كقوة قادرة وشجاعة، بينما ينسحب البعد الثانى للدلالة على الأسد باعتباره «ملكاً للغابة».

إنه إذن ذلك الحيوان الشرس الشجاع القادر على إحكام التوازن فى تلك الغابة. وتبدو الرسالة هنا مباشرة، فصورة الفكر المتمثلة فى زجر المعتدين وإدانتهم تنطبق انطباقاً على الصورة الحسية المتمثلة فى الأسد «ملك الغابة» وفى العام نفسه كان بابلوبيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) قد أنجز عمله الاحتجاجى العملاق «الجورنيكا» - لكشف محاولات محو إحدى مدن «الباسك» الاسبانية بالقنابل (الجرنيكا). وبين الاعوام (١٩٧١ - ١٩٧٤ كان ردلف بارانيك Rudolf Baranik قد أنجز لوحته الزيتية على التوال (٢١٣ × ٣٦٦سم) تحت اسم نابالم.

إن الرأس الآدمية المشوهة التى نتلقاها فوق مساحة الرسم كفيلة بمحو التجهيل من ذاكرة التاريخ.

إن قنابل النابالم أخذت تنتج لنا فى هذه اللوحة القاسية تلك المأساة المتمثلة فى موت الإنسان على ذلك السياق الوحشى لمكتشفات العلم وليس هنالك من دلالة نبحث عنها فى الصورة إلا على قدر الفجيعة غير المتوقعة فالأنوية الرمزية والإشارية هنا فى هذه اللوحة قد محيت إذ إن الحقيقة صارت أقوى من فحوى الدلالة وإن الرمز حتى لو اعتبرناه كذلك قد عجز عن اللحاق



الإنسان والطاقة إكريليك ومجسمات

بفحوى الرسالة التى هى حقيقة جدُّ إنسانية - بل إنها أقوى من تلك الفضيلة التى نعرفها فى «الجميل» «الكانطى» إذ ليس هنا مبدأ يختص بالذات - فى مجال اللذة والحزن - مادامت التجربة التى نتلقاها فى لوحة «بارانيك» مفرغة من كونها محض ذاتية فالفن كما يقول هيجل (ليس هدفاً وراء ذاته بل إنه وسيلة تخدم شيئاً آخر أو تصل إلى شىء آخر كالأخلاق والسياسة والدين).

وفى زمن مماثل - أيضًا - كان الفنان الأمريكى الذى طبع معه مصطلح الفانك Funk Art الفن اللاذع. والمريض - إدوارد كينهولز (١٩٢٧ - ١٩٩٤) Edward Kienholz قد أنجز عمله العملاق تحت عنوان «نصب الحرب التذكارى المتحرك» ١٩٦٨ - والذى يمثل شهادة لاذعة ضد الحرب الفيتنامية. وقد زخر العمل بعدد من الجنود المنفّذين بالقوالب الجصية بالحجم الطبيعى وقد ارتدوا البذات الحربية. فى الجانب الأيمن من العمل تجسيد لذلك العالم الذى سقط فى خدر الحياة الاستهلاكية، حيث نشاهد أثاثات حقيقية لمطبخ من طراز أمريكى، وماكينة للكوكاكولا وعلم، وصورة فوتوغرافية لامرأة تجلس إلى البار، وأصوات لطرقات متنوعة. (٥ر٩×٣٢×٨ قدم) - من مقتنيات متحف لودفيج للفن الحديث - (كولون - ألمانيا).

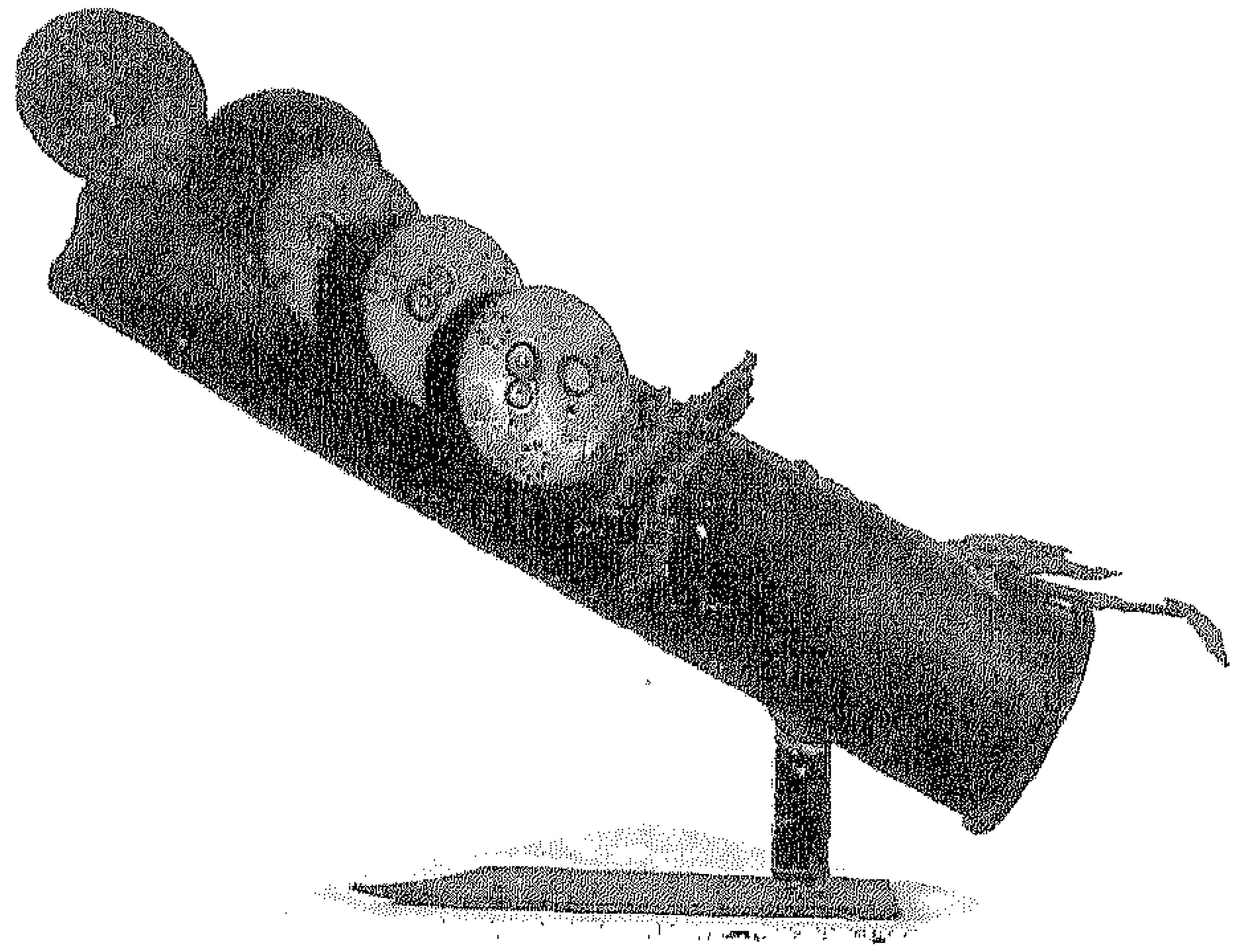
مدخل (٤) - (ب) :

وحين انخرط «نوار» فى مشاكل التعبير عن الهاجس الإنسانى فى مضمار السياسى، والاجتماعى فى نهاية السبعينيات، لم يكن آنذاك مشغولاً بقضية الهوية.

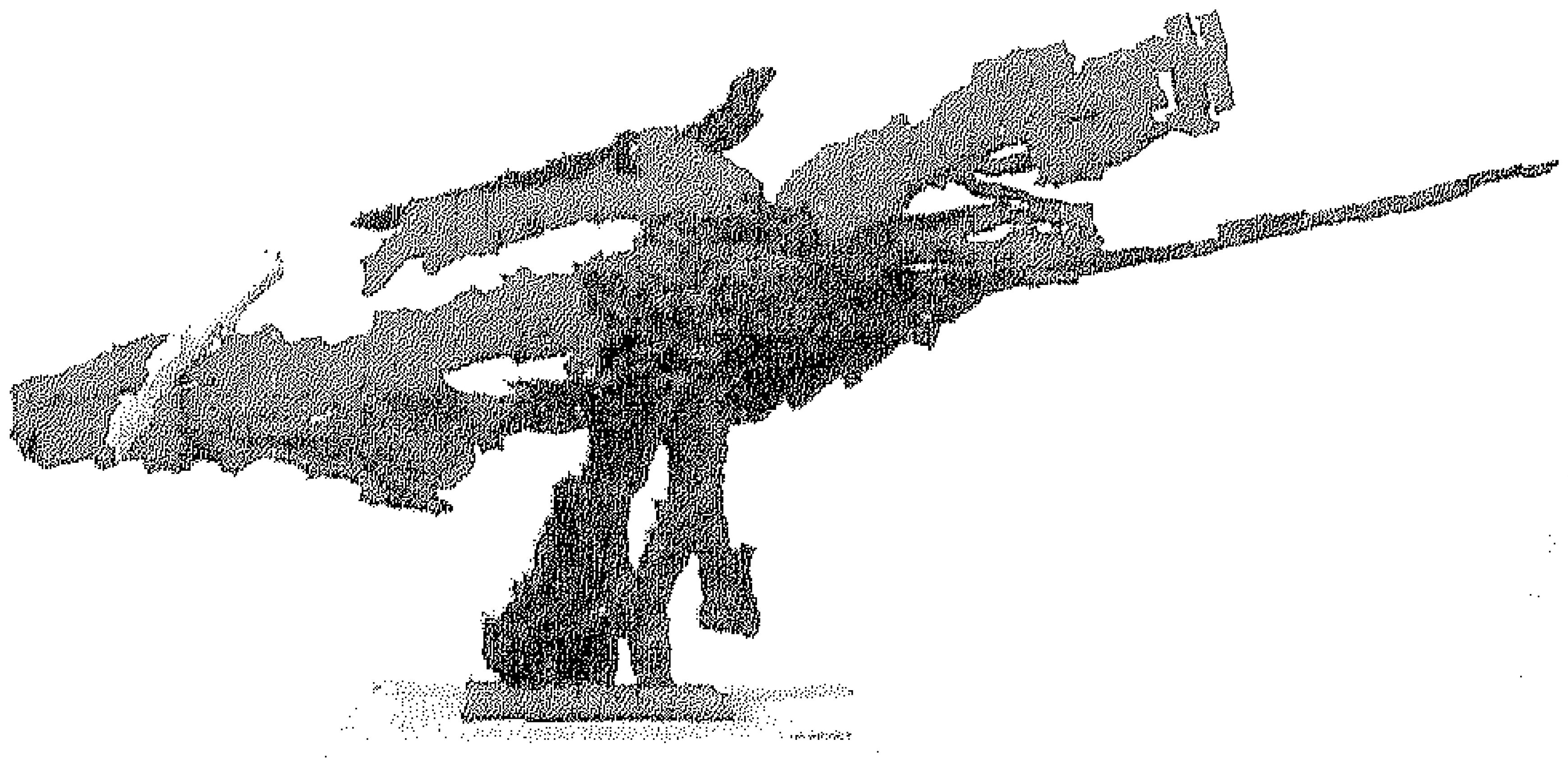
فالهوية عنده لم تكن مجرد اتساق بين «الموضوع والذات» وإنما هى فى نظره، وفوق ذلك كله، رسالة إنسانية، فإن الدبابات لم تكن لتصمم وتصنع لحرث الأرض الزراعية، كما أن الطائرات النفاثة لم تكن ترتفع فى الفضاء بغرض تطهير الأرض من الحشرات الضارة، كما وأن الغواصة والصاروخ لم يجر تنفيذهما لتبادل الرسائل البشرية بين الأمم.

بل إن تلك جميعًا هى أدوات حرب، واغتصاب، وذبح للإرادة الإنسانية.

لقد ولدت هذه الأدوات الجهنمية هوية جديدة لدى المتلقى مبنية على متعة التعرف على تلك الخبرة الجديدة - هذه الخبرة المعرفية التى



من مجموعة الحرب والسلام ١٩٧٠ (شظايا من حرب الاستنزاف)



تلخصت أخيراً فيما عرف باستاطيقا الحرب - أى جماليات الحرب - من حيث تحولت تلك الهوية الجديدة إلى خبرة حسية مباشرة اعتادت على التفريج عن الذات بتلقى العنف والقتل، بدلاً من الانخراط فى ميزة التأمل.

حين تصدى «نوار» للقضية السياسية، كان يحاول الكشف عن تلك الأمراض الخافية التى تشكل منعطفاً لما نطلق عليه الفكر القومى.

كانت حرب الاستنزاف (١٩٦٨-١٩٧٠) واحدة من تلك العلاقات التى أخذت تقدم الصدمات اليومية الكفيلة بشحن الإرادة المستفزة، وتكريسها للرسالة. كان نوار إذ ذاك، فلاحاً غير قادر على ملاقاة المهانة - غير قادر على تقبل المبررات التى تخلق حالة الوطن.. إن الوطن عند «نوار» هو وجود بالفعل، ووجود بالقوة، وهو فوق الحقيقة، وفوق الأسطورة، وفوق الميتافيزيقا.

وفى عام ١٩٧١ قدم نوار معرضه الفجائى فى قاعة أخناتون السابقة بشارع قصر النيل، حيث عرض فيه دانات المدافع الحقيقية، وقطعاً من شظايا دبابات، وأجزاءً من صواريخ أرضية، وبقايا انشطارات حديدية.

ليس من لذة أو متعة جمالية آنذاك، كانت تفرق اللوعة والاحتجاج، وتراكم الوعى بأحزان الحرب. لم يفرغ «نوار» تلك العناصر المعروضة - حين عرضها - من محتواها الحسى والمعرفى، بل إنه كثّفها وجعلها تعبيراً عن مدى اللعنة البشرية، فلم يعرض «نوار» تركيبًا مبتكراً من العناصر المنشطرة إلا على قدر ما تنتجه تلك العناصر من كراهة للحياة الإنسانية. فعلى ما يذكر «أدورنو» عالم الجمال الألمانى (١٩٠٣- ١٩٦٩) - «إن الفن يشخص لنا أمراض الحضارة المعاصرة ويقدم الدواء لها، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الإنسانى ضد الهيمنة، بل إن الفن الذى نراه فى الحضارة المعاصرة هو فن ممزق يعبر عن مجتمع ممزق».

كان «أحمد نوار» قد عاش زمن التجديد الإجبارى وغطس تحت مياه «السويس» شهوراً حتى يلاقى فى ذاك الظلام الصحراوى هذا العدو الذى تغشّاه فى صحوه ومنامه.

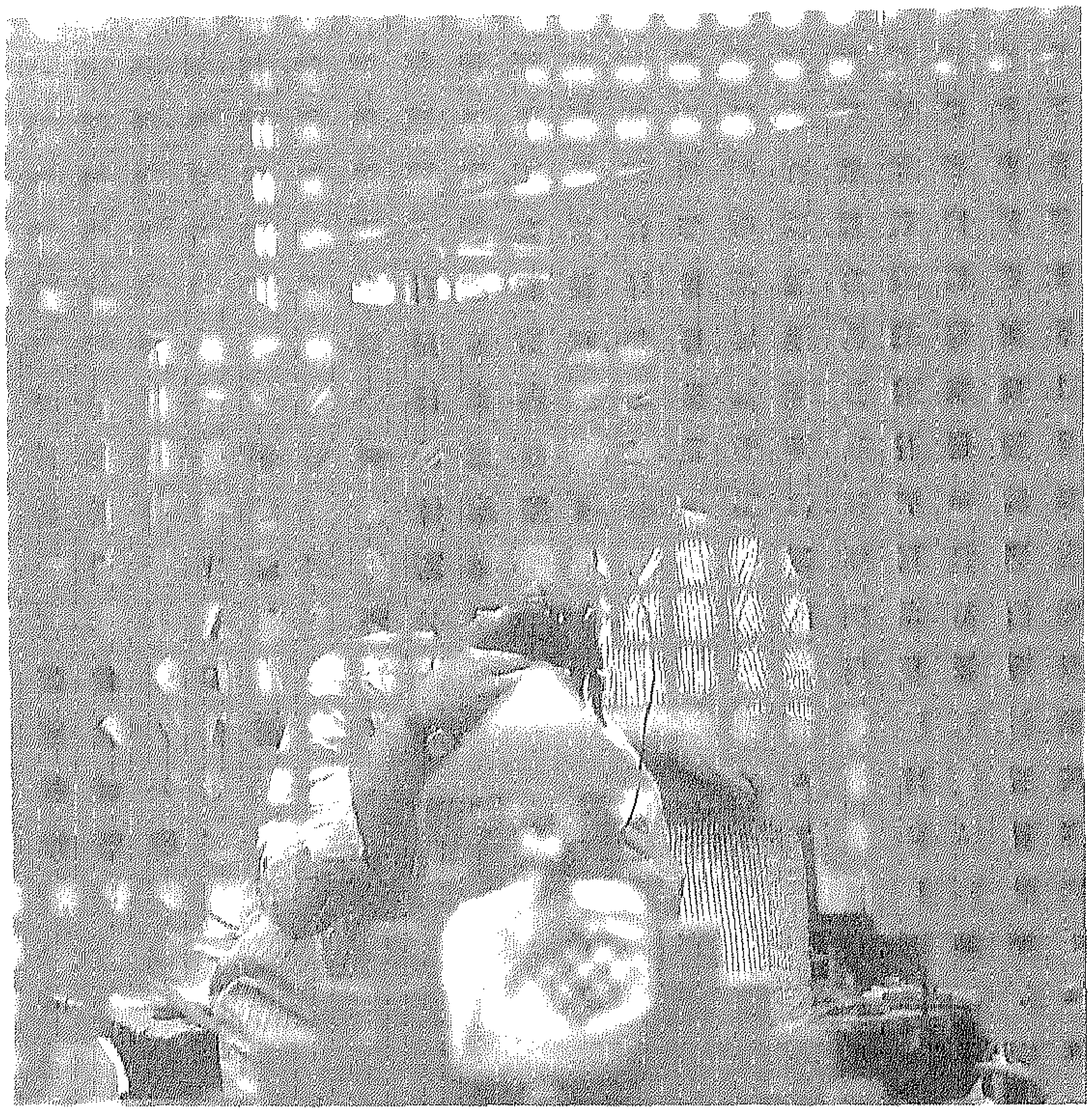
لم تكن تجربة معرض سنة ١٩٧١ سوى مسوغاً للطرح وسبيلاً للتعبير عن الذات الملتاعة فى زمرة الحرب البشرية. كانت الصحراء والأعضاء الآدمية والتقرحات الجسدية تحت الشمس هى من بين ذلك الهمّ الملهم لفنان كان قد أنتج وأنجز لوحة الحساب ويوم القيامة واجتاز أقرانه فى كلية الفن، فإذا به يجد نفسه قد ترك موقع الدرس، ويهيم بوطنه فى الصحراء، ويلاقى تحت مياه السويس أياماً كيوم الحشر.

فإذا كانت فكرة الفن لذاته مسئولة عن انتاج هاجس جمال متعسف، ينسحب على رسم للزهرة. مثلما ينسحب على رسم لتصميم مدفع رشاش. فإن «أحمد نوار» قد فعل الشيء ذاته حين اتخذ من «الحمامة» رمزاً بديلاً لفكرة التلاقى حول «السلام» – إن الحمامة المذبوحة والحمامة الجريحة والحمامة المطروحة رأساً على عقب والحمامة التى أطلق الرصاص فى جسدها، والحمامة المختنقة، والحمامة الحبيسة وسط غابة من الخطوط المتشابكة - هى جميعها فى الواقع رمز مباشر لتلك الثنائية العاصفة فى مدى وفى مجال عالم الدلالة. فالحمامة الذبيحة هنا هى رمز للسلام، مثلما هى رمز لنقيضه.

إن المفارقة هنا تنتج أمام أعيننا بديهية إدراكية، تعتمد الدلالة كإعلان للإحالة، ولكنه لا يهتم – أى نوار – كثيراً بمعادلة ذلك بالتقنية التى

تقوم على إنضاج الفكرة، وتأكيدها. فاللوحة بكاملها - عند نوار - مغسولة النسيج ناعمة الملمس. وليس هناك من تباين تصويرى أو ظلى أو أية تهشيرات على مستوى نسيج السطح تدعو المتلقى إلى تقبل الحالة المقترحة فى العمل. إن اللوحة عند «نوار» بالرغم من دقة الإحكام، والسيطرة على روح النسبة الذهبية فى تشكيل أحجام العناصر، واختيار مواقعها العلوية، والسفلية، فضلاً عن القدرة المتفردة فى السيطرة البصرية على بنيات الصورة. ليست سوى «إحالة» إلى معنى الرسالة وتلك «الإحالة» التى نتحدث عنها، إنما تكمن أهميتها المباشرة فى إمكانية إنتاجها لمستويات تلو تقوم على تفنيد الواقع والكشف عنه، وليس على تبريره.

إننا عندما نشاهد العمل، إذا بنا نتجاوز الصورة إلى ذاك الذى تحيلنا عليه فى العقل، وفى الحواس معاً. يتوافق نوار هنا مع طرح «هيجل» فى محاضرته المعروفة عن الجمالية (الاستاطيقا) : «إن مضمون الفن يتكون من الفكرة، بينما شكله يتكون من صورة مادية محسوسة، ويقوم الفن بالتوفيق بين هذين الجانبين - الفكرة وتمثلها الحسى، بأن تقدم فى كلية متآلفة».



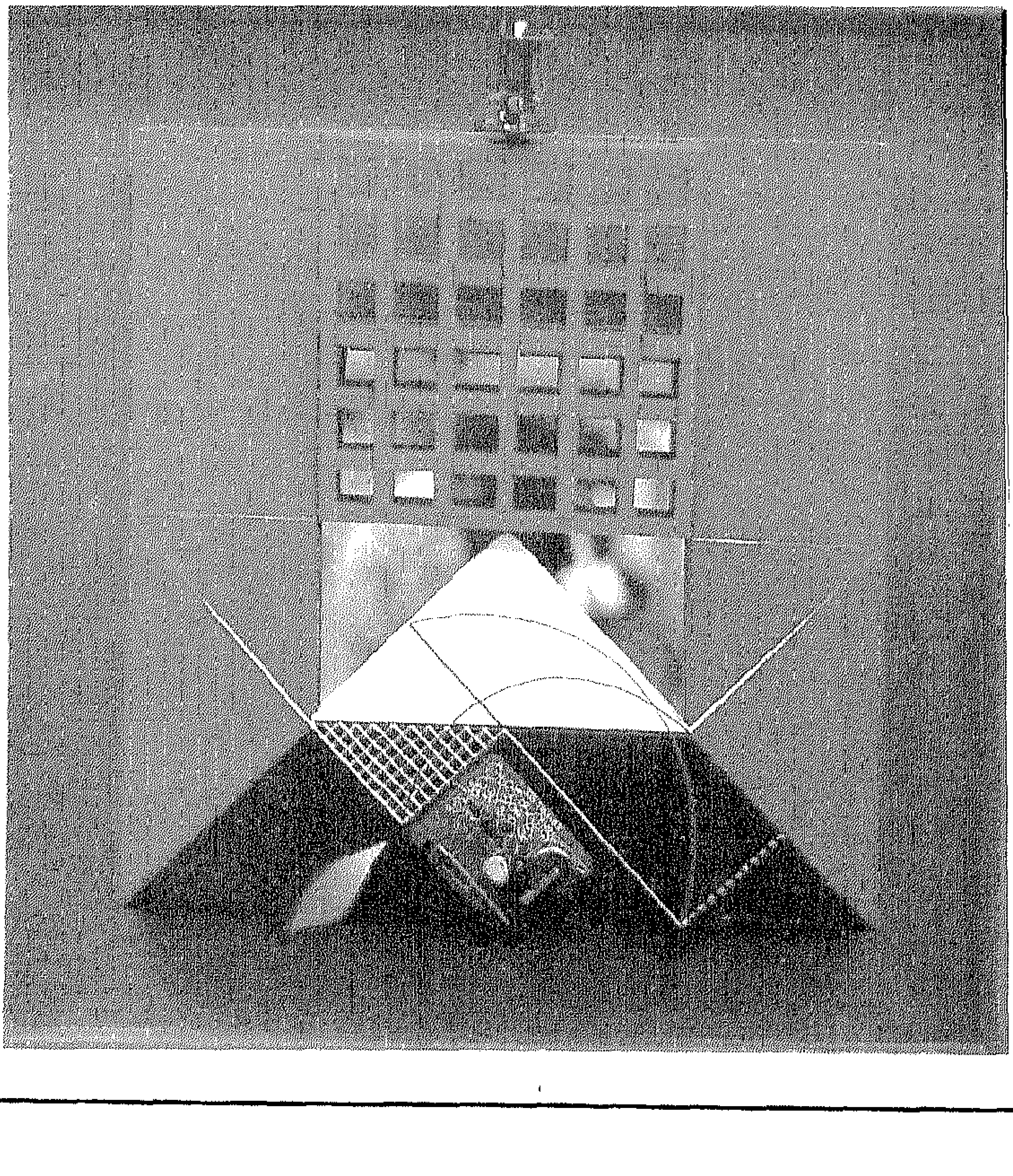
الإنسان والطاقة (أكريليك ومجسمات)

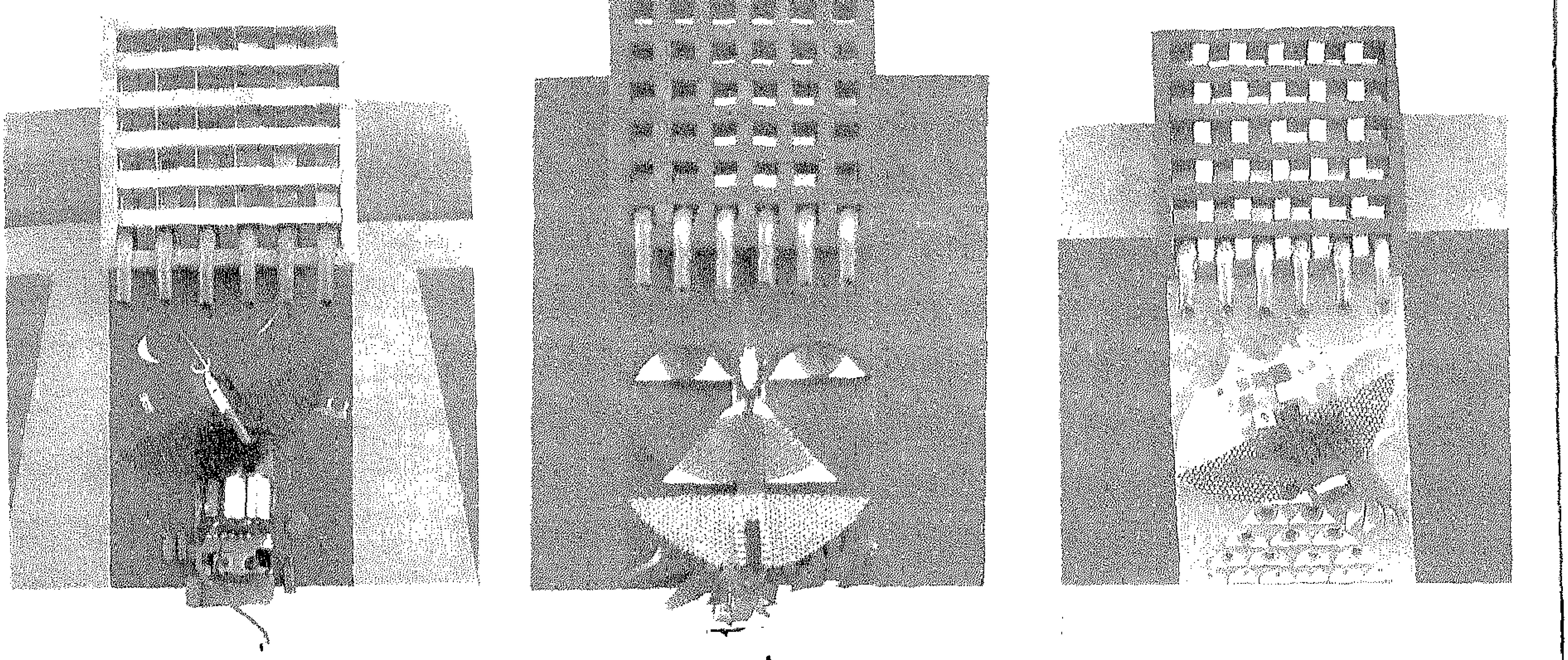
مدخل (٤) (جـ) :

فى التسعينيات عرض «نوار» أول تجاربه المستقلة بعيداً عن جماعة المحور (نوار، النشار، الرزاز فرغلى) - تمثل خلاصة متضافرة بين «الهابننج» - فن الحدث Happening. وبين ما يطلق عليه فى عالم الحداثة «التكنولوجيا الجديدة» وهى تعنى قدراً ملحوظاً من الاستخدامات لمواد من نتاج المكتشفات العلمية الحديثة مثل الفيديو والكمبيوتر والهولجرام، والصوتيات والليزر، وإحداثيات الطاقة، بدأها فى الغالب الفنان الألمانى المعروف «جون بايك» فى منتصف السبعينيات.

وقد استخدم «نوار» فى معرضه ذاك آليات ما يعرف بـ «الانستاليشن» Installation، أى التجهيز فى فراغ معد بقاعة أخناتون رقم (٤). التى تحوى فراغاً إجرائياً يعادل ٢٠٠ متراً مكعباً، ووضعها فى حد الإظلام الكامل واخترق الفراغ بسهم ضوئى يعادل طاقة الليزر الكهربائية بحيث يكشف عن بقايا آدمية معلقة فى سقف القاعة، وقد تم تنفيذها بخامات معدنية متنوعة وانعكس ذلك فى التو على مسطح لامع عاكس تم تثبيته أفقياً على أرض القاعة بحيث تتجسد حالة

الإنسان والطاقة (أكريليك ومجسمات)





(ثلاثية توشكي) أكريليك ومجسمات

مترادفة، ومفارقة، للترويع والرهبة. إننا مرة أخرى نعود إلى تلقى الرسالة التى بدأها «نوار» حين فاجأنا بمعرضه فى عام ١٩٧١ - غير أنه هذه المرة كان قد اتخذ وضعًا مخالفًا. إن الاحتجاج لم يعد صراخاً. وإنما هجوماً. وإن حالة الانسحاق لم تعد تعبيراً عن الألم، وإنما إشارات واضحة لتهمة التآمر المنظم.

إنما الجمال عند «نوار» لم يعد هو «**المعرفة القائمة على التذكر**» حسب أفلاطون، وليس هو الفكرة كما قال بها أرسطو، **وليست الروح** كما هو الحال عند هيجل بل إنه ليس **المخيلة** حسب كروتشه، وليس **محواً للأثر** يأتى من تفكيك الصورة كما هى عند جاك دريدا.

بل إن الجمال هنا هو «**إحداث إرادة**» أو هو إحداث وتلقيح للإرادة. فالجمال ذاك لم يعد «جمالاً»، وإنما هو صار «حالة». تلك الحالة هى فى حقيقة وجودها نافية بالفعل «للجمال» بمختلف تعاريفه المنقحة التى قدمها تاريخ الفن.

وإن تلك «الاحداثية» لم تعد معرفة، ولافكراً، لاذوقاً ولاروحاً، ولاخيالاً، ولا حتى تفكيكاً.

إنه هو ذاك نفسه الذى يقابلنا فى عمل الفنان الارجنتينى / ليوبولد مالر (١٩٣٧) Leopold Maler الحائز على الجائزة الكبرى فى بينالى ساوباولو (١٩٧٧) حين علقَ أجسادَ الشاه بعد سلخها فى سقف قاعة العرض، وقد رُصّت تحتها على أرضية قاعة العرض مائدة مغطاة، كراسى معدة للوليمة بينا تتابع اللوحات على شاشة جهاز الفيديو مختلطة مع صورة الواقع بحيث تجعل الحقيقة، كما يجب أن تبدو للمتلقى، «إحداث إرادة». حالة هى فوق الخيال، وفوق معرفة التذكرْ. فالعالم على تلك الصورة ليس سوى لعنة ينبغى مجابهتها بإرادة فاعلة.

فى السنوات الأربع الأخيرة من التسعينيات كان «نوار» قد هيأ إمكانياته المنتجة لمواصلة «احداث إرادة» عن طريق الفن. فقد استخدم الموسيقى للفجيعة، الصوت للترويع، الضوء للذبح، والظلام للقسوة، واليد لسلطان الهيمنة والقهر ومربعات الحبس المجسمة للحرية، والمرايا لتعرية ثنائية الذات وكثافة الكتلة اللونية لتسريب الطاقة وتكريس التفجير فى مساحة الرسم: فالرمز هنا متخم إلى حد إعدامه كلية، هو مباشر إلى حد التبلُد المعرفى من حيث لا يتم استنهاض منظومات الخبرة فى مدى الحس أو التصور، عند مواجهة المستوى العاصف لعملية التلقى.

إن **هانز هاكى** Hans Haake (١٩٣٦) الذى حاز جائزة الجناح الألمانى الكبرى فى بينالى فينسيا ١٩٩٣ كان متوافقاً إلى حد بعيد مع «نوار»، فى إطار ما أطلقت عليه «حالة إحداث إرادة عن طريق الفن» فقد قام هاكى بتحطيم أحجار ورخام أرضية الجناح الألمانى بالكامل حتى تحول إلى قطع صغيرة بينما عمد إلى تعرية الحوائط من أية، إشارات أو علامات كما لو أن كرونولوجيا الزمن وترافقاته قد توقفت. ثم قام بتثبيت صورة «أودلف هتلر» الضخمة - أسود وأبيض - وهو واقف مع رفاق النازى فى مقدمة الجناح. وتبدو هذا القوة الصادمة التى يتلقاها الناظر هو لا يرى شيئاً جديراً بشحذ الآليات الفكرية التقليدية أو حتى الاستثنائية لحشد «مواقعه» بينه وبين ما يشاهده.

إنما هنا إنتاج، وتصنيع لغضب من نوع مختلف، وحين نعود مرة أخرى إلى «أحمد نوار»، فإننا نكتشف أنه وهو يعرض لنا وجهة الآخر فى ابتداع رسالة الفن، إنما يقدم لنا إشارة فى إثبات القدرة على الفعل، عدمية الفعل، دون مواربة. إنه عن طريق تلك المباشرة البالغة التكرار، كان كما لو أنه يتساءل «**لماذا يوجد الشىء ولا يوجد اللاشىء**»؟

إن **هانز هاكى**، وهو يعرض «اللاشىء» فى فينسيا ٩٣ إنما كان يريد «**إحداث إرادة**». إحداث إرادة للشىء فى تشيئه هو ذاته وها هو ذا «أحمد نوار»، بعد اقتحامه سنوات الابتكار، والنضج، وبعد أن عركته الحياة اليومية، ينخرط فى تفجيرالمباشر ويتجلى فى فردانيته، ويتجاوز الجديدية والاعداد، إلى حالة الإشراق الشبيهة بنبوءة الشاعر ويدفعنا إلى تلك الدائرة الجهنمية المتسائلة، عن «المابين». وعن «المابعد».

فى أعمال نوار الأخيرة تلك نلتقى به على اسطح فضفاضة مغسولة بالضوء، مغللة بالخداع الغسقى، ونصطدم بالحجوم المجسمة داخل الفراغ الزجاجى، ونشم تراب التربة أحياناً فى عدد من تلك الفخاريات المنقولة من بعض الواحات المصرية.

إن اللاشىء صار قدرنا الذى يتعين علينا فضحه، وكشفه على قوائم المعرفة.

وإنما نحن كمتلقين نقف أمام معرفة تصويرية محدثة ينتجها لنا أحمد نوار من نبض المزيج الصباغى للروح، وللذات، مثلما تتملكنا أحياناً مصادفات طفل مع الجبر اليومى. وتلوذ بعواطفنا، وتقتحم ذكريات العقل. ■

قصتان

ليلى الشربينى

النغمة

رتبت كل شيء. ستذهب لضريح الحسين ثم تبتلع خمس علب من الدواء المنوم. حين يغلبها النعاس سوف تتمدد جوار السيدات. الجالسات فى القاعة المخصصة لهن، وتترك نفسها للنعاس.

فى الليل حين يحضر خادم الجامع لإخلاء القاعة، سيجدونها نائمة. سيحاولون إيقاظها حتى يخلوا المكان. سوف يكتشفون أنها ماتت. سيبحثون عن بطاقتها أى أوراق تدل على شخصيتها- لن يجدوا شيئا. سيطلبون البوليس. حين يكتشف البوليس أنها مجهولة سيدفنها فى مدافن الحكومة.

وضعت الخطة

رتبت البيت

أخذت حماما

ارتدت ثوبا لم ترتده من قبل كان مركوناً ليوم تكون هناك مقابلة هامة.

روت الزرع.

جاءت بالأجندة لتكتب مذكرات اليوم – عندما يقرءونها سيعرفون من هى السيدة المجهولة التى توفيت فى الحسين.

ألم بها خاطر: لم لا تقرأ فى أجندات السنوات الماضية بعض خواطرها؟

فتحتها الواحدة بعد الأخرى على يوم ميلادها. كانت تدون فى هذا اليوم آمالها للسنة القادمة وكانت ترسم بالقلم الأحمر علامة الصح جوار كل أمل تحقق.

وجدت أن أموراً كثيرة تحققت ربما بعد سنة، ربما بعد أكثر من سنة، لكنها تحققت.

شعرت برضا عن العشر سنوات الماضية.

أنها أنجزت

نعم أنجزت

أصبحت وحيدة

أصبحت عجوزا تخشى الموت

تخشى المرض والعجز

العديد من الأفكار مرت بذهنها كلها محبطة تجلب اليأس والتشاؤم

ماذا لو شُلت؟

فتحت الراديو لتستمع إلى بعض الموسيقى قبل أن تخرج من البيت.

إنها قطعة لعبدالوهاب

كتبها لترقص عليها

نجوى فؤاد

وقفت أمام المرآة

حركت ذراعيها ثم ساقيها

بدأت ترقص

أحبت الرقص دائما وقد حلمت يوماً أن تكون راقصة لكنها لم تبدأ صغيرة وتركت الفكرة لتدرس شيئا آخر.

شعرت بالموسيقى تسرى فى جسدها - أسكرتها نشوه الحياة.

بدأت الحركات تزداد عنفا، نسيت للحظة أن قلبها مريض وأن جسدها عجوز، ابتسمت للحياة.

استمرت فى الرقص.

قالت: ما أجمل الحياة حين يتماثل الإنسان مع النغم

إنها السعادة الكاملة

بدأ الألم فى صدرها

لم تعره انتباها

شربت بعض الماء

عادت تحاكى الأنغام

ازداد الألم، وقعت

ابتسمت مرة أخرى

تركت الإغماء يذهب بوعيها وهى ممددة على الأرض.

مقابلة

قررت أن تتمشى فى ذلك اليوم. تتنزه وترى ما بالفتارين آه الشوبنج سنتر الجديد - سمعت عنه من جيرانها - ستذهب وترى الجديد الذى يعرضه. هى دائما تجد فى تلك المحلات ما يلزم البيت، يلزمها هى أو أولادها. مرت أمام مقهى. شلة من الرجال والنساء أغلبهن شابات جلسوا حول طاوله على الطوار أمام المقهى.

رأتها يمينه كانت تمسك يده سمعت عنها كثيراً - قالوا إنها ليست رائعة الجمال بل هى أبعد ما تكون عنه، قالوا إنها ترافقه فى أى مكان يذهب إليه، تسهر معه فى المقاهى وتقاسمه شرب الخمر.

قال أحدهم إنها أصبحت العين التى يرى بها منذ ضعف بصره. فهى التى تتولى عنه كتابه مقالاته أو كتبه وهى التى تصحح له البروفات وقال آخر إن قيامها بدور السكرتيرة له لم يمنعها من مواصلة تحضير رسالة الماجستير التى سجلتها مع أحد أصدقائه.

هى أيام!

لم تقصر فى أى شىء

غسلت، كوت، طبخت - نظفت البيت يوم بعد يوم وكل يوم، حتى كتبه كانت تقوم بتفقدها كتاباً كتاباً على الأقل مرة كل أسبوع.

ربت الأولاد سهرت الليالى تنتظره حتى يعود مع اقتراب الفجر أو حتى يطفىء نور حجرة المكتب ليدخل حجرة نومه. حين كان يحتفل بالأصدقاء كانت تعد أجمل الموائد وتتركهم على حريتهم وتذهب هى إلى حجرة أخرى تغزل بلوفر أو مفرش - فهى تجيد صنعها وتحب أن تجمل بها البيت أو تهديها لإحدى الصديقات.

كانت تفرح حين يُنشر له مقال أو كتاب وتعمل المشاريع حتى تضع النقود، عائد المقال أو الكتاب فى موضعها السليم هذا للبيت وذاك للأولاد والباقى للتوفير.

وصلت إلى الشوبنج سنتر، نظرت إلى الأشياء بعين زائغة.

شعرت بمرارة.

عادت، سارت حتى المقهى - ذهبت بشجاعة حتى الطاولة التى يجلس عليها - وقفت وراءه أمسكت بكتفه قالت فى صوت خافت: طلقنى.

قبل أن يتفوه بكلمه رددت: طلقنى

- عودى إلى البيت ما الذى جاء بك إلى هنا قالها همسا وسحبها من يدها بعيداً عن المقهى. ■

القصة

الطريق إلى رأس التين محفوف بالعرايا

سعيد بكر

قاستقبلنا فرح غامر لم نعرف مصدره... لعله الانفلات من ربقة النظام، مراقبة المدرسين الغلاظ القلب وعصيهم التي تفرقع في الهواء كالسوط، أم لعلها فرحتنا بالسير في صفوف منتظمة حتى قصر الملك فاروق لنشاهد موكب الملك الجديد الذي أزاح الملك فاروق واعتلى عرش مصر كما يقول الشيخ عبدالواحد ناظر مدرستنا.. كنا في صفوف منتظمة رغم زياط الأولاد الذي تعالى في فضاء حوش المدرسة المتهالك .. جعر الشيخ عبدالواحد بصوته الغليظ أن نلتزم الصمت حتى نستمع إليه وهو يحدثنا عن النظام الذي سنتبعه في طريقنا إلى قصر رأس التين والهتافات التي سنرددها طوال الطريق والذي قام بتأليفها الأستاذ زيطة مدرس اللغة العربية وراح يهدد ويتوعد هؤلاء الذين سيخرجون عن النظام شرح كل المسالك التي ستسلكها وكيفية سيرنا سيكون في الأمام رواد الفصول من الطلاب والذي أكرب صدري كثيراً هو وجود عايدة الشرمة فوق رأس طابورنا.. ذلك الإنسان الذي أخافه وأعمل له ألف حساب فهو سليط اللسان وقادر على ابتداع مسميات لكل واحد منا.. حتى المدرسون والشيخ عبدالواحد لم يسلموا من لسانه البذيء.. هو الذي أطلق على مدرسنا الريفي زيطة ذلك الاسم الذي كنا نتحدث به إذا جاءت سيرته على شفاهنا.. لم نكن نتبادل مع بعضنا البعض أسماءهم الحقيقية وهو أيضا الذي أطلق على لفظ «كسح» لاعوجاج قدمي وتفلطحهما حيث إنني خرجت من بطن أمي هكذا وليس لي شأن بتلك التشوهات التي أصابت قدمي في البداية كان يقلقني هذا اللقب رحت أبكي لأمي التي سبت عايدة وأمه المفلوجة الشفة والتي تشبه شفة الأرنب تماما.. بحكم أنه في الصفوف العليا أصبح عايدة الشرمة هو الرقيب على صفوفنا فراح يصرخ ويسب جدودنا طوال الطريق وكان الشيخ عبدالواحد يسير خلفنا لكي لا تفلت عيناه، أية شاردة وواردة أو أي خلل يقع في صفوفنا.. أصواتنا المتداخلة والمتنافرة في نفس الوقت تعلو السماء من فوق رؤوسنا نهتف بمجامع قلوبنا:

ـ ناصر .. ناصر..

رؤوس النساء الباقيات في البيوت تطل علينا من النوافذ فيزداد حماسنا وتعلو أصواتنا وكنا نلمح الشيخ عبدالواحد وهو فرح فرحا كبيرا يشد جبته الخضراء حول جسده النحيل.. وينظر نحو الرؤوس المطلة من النوافذ كأنما يقول:

ـ هؤلاء تلاميذي..

الهواء كان خفيفا والشمس الساطعة في السماء تزيد من حرارة حماسنا.. في الطريق المؤدي إلى شارع الحجاري اختل النظام تماما.. فلم يكن الزقاق واسعا واختلط الأمر على الشيخ عبدالواحد فراح يزعق ويصرخ دون جدوى إلى أن خرجنا إلى شارع الحجاري الواسع فأوقفنا بصيحة غاضبة فتوقفنا يتخبط بعضنا في البعض وأمر الاستاذ زيطة أن يعيد النظام الذي اختل إلى صفوفنا من جديد طوح الأستاذ زيطة الخرزانة في الهواء وأمر رواد الفصول من الطلاب بترتيب الأولاد حسب فصولهم فانتهز عايدة الشرمة الفرصة وراح يضرب الأولاد على رؤوسهم حتى انتظمت الصفوف وأعطى التمام

للأستاذ زيطة الذى أعطاه بدوره إلى الشيخ عبدالواحد.. وصرخ فى وجوهنا فى تياه:

- مدرسة إلى الأمام سر..

وحلقت أصواتنا من جديد وسارت صفوفنا فى انتظام حتى شارع البحر الذى قذف فى وجوهنا بمائه المالح ووجدنا طريق البحر مكتظا بالناس والجنود المصفوفين على امتداد الكورنيش.. لم نستطع أن نرى قصر رأس التين من شدة زحام البشر الذين كانوا يصرخون ويهللون.. وانفلت الأمر من يد الشيخ عبدالواحد والرواد وذاب الأولاد جميعهم بين الكتل البشرية ولم يكن فى مقدور الشيخ عبدالواحد ولا الأستاذ زيطة التحكم فى الأولاد الذين كانوا كفص ملح أصبح أثرا بعد عين.. لم أكن أعرف ماذا أصنع حاولت قدر استطاعتى أن أحافظ على قربى من الشيخ عبدالواحد أو الأستاذ زيطة لأنهما الأمان الوحيد بين هذا الحشد من الناس المختلفى الوجوه ..وألفيت نفسى بينهم يأخذنى تيارهم المتدفق يمينا شمالاً وخشيت أن تدوسنى أقدامهم فالتمست جانب البيوت المتراصة حاولت أن أدلف إلى أحدها.. صادفت بوابته مفتوحة ولكن عايدة الشرمة جذبنى من بين تيار البشر وحاول أن يصرخ فى أذنى كى أسمع صوته خلال هدير الأصوات المتشابكة:

- إلى أين أنت ذاهب..

صحت فى أذنه:

- لا أدرى..

شد على يدى:

- تعال معى إذن..

قلت وأنا متردد:

- أين..

- نهرب بجلدنا..

- ألن نهتف بحياة الملك الجديد..

عوى فى وجهى:

- مجنون أنت..

وقال فى صوت كان واضحا:

- لعن الله الملك القديم والجديد معا..

لم أستطع نزع يدى من قبضته.. سرت خلفه حتى خرجنا إلى زقاق جانبى.. كان خاليًا من الناس.. تريثنا نلتقط أنفاسنا.. قال عايدة:

- هذا الموت بعينه..

تساءلت وأنا أحكم ثيابى التى ترهلت:

- هل نعود إلى المدرسة أم البيت..

- لا هذا ولا ذاك..

ثم نظر فى عينى:

- خطر لى خاطر رائع..

كانت أنفاسنا اللاهثة قد هدأت:

- سنقضى نهارنا خلف القلعة..

- وكيف نذهب إلى القلعة.. قد يعاقبنا الشيخ عبدالواحد..

أصدر من فمه صوتا غريبا ثم قال:

- طظ..

- هل جننت قد ينقل أحد إليه كلامنا..

عاود فى إصرار وعدم اهتمام:

- طظ

تمكنا بقدرة قادر من عبور الطريق إلى الجانب الآخر.. ونفذنا من الفراغات التى تصنعها السفن والقوارب المستندة إلى الأحصنة الخشبية عند الشاطئ.. استدرنا فوجدنا أنفسنا خلف صخور الشاطىء بالقرب من القلعة صرخ عايده هاتفا:

- رائع..

ووجدته يخلع ثيابه فصحت:

- ماذا تفعل..

- سأنزل البحر..

- الجو بارد..

- الشمس قوية والمياه دافئة فى مثل هذا الوقت من الشتاء..

- قد نتأخر..

- مازلت جبانا..

المياه كانت هادئة ومغرية خلعت ملابسى دون صوت وتساءلت:

- أين نضع ثيابنا..

قال عايدة متفكراً:

- نخبئها تحت الرمال حتى لا يسرقها أحد..

طابت لى الفكرة.. بحثنا عن مكان مناسب وقريب منا.. حفرنا حفرة عميقة فى الرمال.. وضعنا ثيابنا فى عناية وأهلنا عليها الرمال ثم بحثنا عن صخرة مميزة ووضعناها فوق المكان الذى تربض تحته ملابسنا.. واندفعنا سويا إلى المياه.. لم يكن الماء بارداً بل كان دافئاً مثلما قال عايدة ورحنا نضرب المياه بأذرعنا وكان عايدة يغطس داخل الماء ويختفى تماماً ويبقى هناك لحظات ثم يخرج رأسه ليلتقط أنفاسه..

الصخور هنا مليئة بالرتسا.. هيا نبحث عنها..

كنت أخاف الإمساك بالرتسا ذات الأشواك الحادة ولكنى تصنعت البحث وتركت له مهمة انتزاعها من الصخور حتى جمع كمية كبيرة منها.. وتناسينا تماما المدرسة والملك الجديد والشيخ عبدالواحد واستغرقنا فى استمتاع حقيقى بالبحر والشمس وقلعة قايتباى التى تطل من فوقنا عالية شامخة.. واكتشفنا أن الشمس بدأت تختفى خلف البيوت وأن الظل انسحب فوق المياه وبدأنا نشعر ببرودة الجو..

- تأخرنا..

قال وهو يخرج من الماء:

- نبحث عن شىء نحمل فيه الرتسا..

جبنا الشاطئ الصخرى.. قفزنا فوق الصخور حتى عثرنا على كيس ورقى سميك:

- هذا يصلح..

جمعناها طويناها فى الكيس:

- نعود لنبحث عن ثيابنا:

عادت مخاوفى إلى فقلت:

- إن نفدنا من عقاب الشيخ عبدالواحد فلن ننفد من عقاب أبوينا..

قال دون أن يعبأ:

- يا جبان..

رجعنا إلى المكان الذى وضعنا فيه ثيابنا ولكنا لم نجد الصخرة التى علمنا بها الموضع.. اختلطت علينا الصخور التى كانت متناثرة فى كل مكان وتساءل عايدة وقد بدا الذعر واضحا على وجهه: هل تذكر لون الصخرة..

قلت فى حيرة من أمرى:

- كلها متشابهة..

يصق فى الأرض:

- علينا أن نبحث فى كل مكان..

بدا الأمر مستحيلا.. البحث عن صخرة وسط هذا الكم الهائل من الصخور الصغيرة والكبيرة كأننا نبحث عن إبرة وسط كوم من القش.. انتابنا اليأس وبدأت خيوط الذعر ترتسم فوق محياى فصرخ:

- تجلد.. تبدو كمن فقد عزيزا..

قلت له وأنا متعجب من رباطة جأشة التى استردها سريعا:

- أكثر..

- ما الذى جرى.. هل ستنقلب الدنيا..

- لو لم نجد ملابسنا سنعود عرايا..

- لا تقلق سنجدها.. أبحث هناك .. وأنا سأبحث هنا..

عاودنا بحثنا الشاق.. لم نعثر على الملابس.. وقفنا فوق سور الشاطئ عرايا.. قلت:

- ما العمل..

قال هو ينظر نحو السماء التى بدأ يغيب عنها ضوء الشمس المتوارية خلف البيوت:

- نعود..

- هكذا..

- قل لى ماذا نفعل أنبقى هنا حتى نموت من البرد..

- هذه مشورتك وعليك بالتصرف..

- ما باليد حيلة..

حين خرجنا إلى الطريق كان خاليا ولا أثر للجنود.. لفحتنا دفقة هواء جاءت من شارع البحر بلا قيود.. شعرت بالبرد.. وقلت لنفسى بصوت سمعه عايدة:

- فلنوطن أنفسنا لعلقة ساخنة..

وراع عايدة الشرمة يضحك ضحكات مجلجلة زادت من اضطرابى أكثر فأكثر. ■

ضجر الصيف

محمود حنفى

فى يأتى الصيف على هذه المدينة الساحلية الرطبة فتشتد أوجاعى. يكتنفنى كدر صامت فأعتزل الكلام، وأضيق بما حولى وبنفسى، أتوق إلى فرار غامض مطلق يتجاوز الزمن والمكان. وأظل أهيم طول النهار بلا هدف بلا ارتياح.. وحين تبدأ الشمس انسحابها الجبرى، أبدأ بدورى أفكر فى انتماءاتى التى أخذت تضمحل، وأسأل عن الخطأ والصواب، والقبح والجمال، وضياع اليقين، ومهزلة الحكمة الغائبة.

كنت أعبر طريقًا من طرق المدينة التى يتلاصق فيها البشر، أبحث عن مقهى يطل على فضاء، وشاهدت القط الصغير يتقافز بجوار صندوق الزبالة الحديدى الضخم، كان يضم ساعديه الأماميين على شىء التقطه من نثارات الزبالة المتساقطة حول الصندوق، ثم يسقطه ويعود إلى التقاطه، وكان وهو يفعل ذلك يقوس ظهره، ويتكوم على نفسه، ثم يقفز إلى أعلى وينتفض، كأنه يستمتع بلعبة أثيرة، ويبدو ممتلئًا مرحًا وحيوية..

كنت قد تقدمت بضع خطوات نحوه، نظراتى تائهة وموزعة على أكثر من بعد من أبعاد الصورة المتداخلة المتشابكة، فلم أنتبه إلى السيارة المجنونة إلا حين دنت بالقرب منى، خوف مباغت فى نفسى بينما كنت بآلية الإحساس بالخطر أقيس المسافة بين السيارة وبين القط الصغير، مقدرًا أن السائق قد شاهد القط وبوسعه من تلك المسافة أن يبطئ سرعة سيارته ريثما القط ينتهى من عبوره المندفع، لكن السائق لم يفعل. وفى الثوانى التى جرى فيها ما جرى، كنت قد توقفت عن سيرى، مغلقًا عينى، أقاوم ما حدث فى حضورى بالامتناع عن النظر..

حين فتحت عينى، أدرت رأسى بدافع خفى ناحية اليسار، ورأيت السيارة مستمرة فى سيرها بنفس السرعة وقد أخذت تبتعد. فلما أرجعت نظرى إلى الأمام لمحت بعض الصبية يقتربون من القط باهتمام آخذ فى التصاعد، وشاهدت بنظرة خاطفة القط الذى لا أدرى كيف رجع، راقدًا بجوار صندوق الزبالة. يهتز فى رقدته هزات عنيفة ويموء كأنه يطلب الغوث، وعندئذ تذكرت أنى سمعته لحظة ارتطامه بالسيارة يطلق صرخة رفيعة حادة انطبعت فى وجدانى كاحتجاج، أشحت، واندفعت أنفلت من المكان بقدمين متعثرتين.. وعبر ذلك، وخلال سيرى المتعثر، رأيت أنى جريت خلف السيارة حتى أوقفتها، ثم جذبت سائقها من كتفه وانتزعته من مقعد القيادة وألقيت به فوق أسفلت الطريق، ورحت بعد ذلك أركله بقدمى بعنف ووحشية..

كنت أتطلع بلهفة إلى المقهى الذى بدأت أقترب منه، وبدا لى وسط الزحام أنى لن أجد به مقعداً خالياً يطل على الطريق، وكانت تتملكنى حاجة ملحة للجلوس..

ورأيته أمامى مباشرة يبتسم ابتسامته التى تومض ببراءة مقلقة. توقف، ومد يده اليسرى يصافحنى. توقفت بدورى قائلا بشرود:

ـ أهلا يامدحت..

وصافحته بيد واهنة..

قال بنبرة صوته المنكسرة:

ـ انت عرقان قوى..

قلت:

ـ الدنيا حر، والرطوبة فظيعة..

وكانت الشمس حينذاك ترحل بعيداً..

سألته لزوم الحال:

ـ كيف حالك يامدحت..؟

رفع الذراع اليسرى، وسدد سبابته إلى أعلى نحو السماء، وأجاب بنفس النبرة المنكسرة:

ـ الحمد لله...

مشلول منكور مهجور فى الخامسة والثلاثين. وقبل وقوع الكارثة كان عافية واستبشاراً ومرحاً، ثم نام ساعة أو ساعتين واستيقظ مفزوعاً على لغز من ألغاز الطبيعة مستعص على الفهم: ذراع تلتت وتحجرت، وساق بلا حركة، ولسان تتكسر عليه الحروف. وقال الجهلاء: أنثى خانته، وقالوا هش ضعيف، ثم قالوا: مسكين، ولكنها حكمه ربنا..

أخفيت ضجرى وقلت:

ـ بتاخد العلاج يامدحت..؟

هز رأسه مستسلماً وأجاب بقناعة:

ـ مش.. جايب نتيجة..

وأحاول أن أواسيه:

ـ يعنى أنت كويس على أى حال..

ردد مبتسماً:

ـ الحمد لله..

كانت الشمس قد غابت وأنا أستأنف السير. ولم أجد مقعداً بالمقهى المكتظ فوقفت حانقاً لا أستقر على قرار، ورأسى يغلى من التفكير فى البطش الغاشم المتلفع بالسخف. ■

خيط الدم

سهير سلطي التل

مشهد أخير

«لم يدرك الرجل الذي بدأ بإطلاق لهاثه الحارق على خد المرأة، وجعله يسيل على جيدها وأكتافها بأن جسدها تخشب.. وعندما تابع بأصابعه اللزجة تكور ثدييها وانزلق إلى سرتها، لم يشعر أنها آخذة بالتثلج، ولم يفطن عندما بحث عن حرارة أنفاسها بشفتيه إلى أنها توقفت عن التنفس تماما.. لكنه تساءل بعصبية عن منفذ تسلل روحها، وكان يطبق عليها بشدة»(١)

*

مشهد ما قبل النهاية

مات جدي..

افتقدت بحرقة ذلك الحضن الدافيء الذي كثيراً ما تسللت إليه هرباً من غضب أمي.

أعد شعيرات ذقنه البيضاء.. يلقم مدفأته القديمة بالحطب، ويلقمني الحكايا وحبات البصل المشوي..

مات جدي..

تجهم الرجال.. صرخت النسوة، خفت.

انكمشت في الزاوية وبكيت..

مات جدي..

ودفنوه.

في اليوم التالي فطنوا إلى واجب عودتي إلى المدرسة أوكلوا الأمر إلى رجل تعهد بأن يفعل، ويعيدني في المساء إلى البيت الحزين..

*

«طريق مدرستي من هنا»

«سآخذك مشوار»

«لكن جدي ميت»

«سأشتري لك حبة شوكولاتة»

أفرح بحبة الشوكولاتة والمشوار أنسى جدي الذي مات..

*

السهل الذي اعتادته طفولتي بصحبة الأتراب تخلى عن ألفته.

أصابع الرجل اللزجة تتسلل إلى ما فوق ركبتي الصغيرة، وحبة الشوكولاته في يدي آخذة في الذوبان.

الرجل أصبح مخيفا وهو يلهث فوق وجهي ويكاد يخنقني

أخاف، أنزلق من بين ذراعيه، أركض، أتعثر، أسقط، يلحقني، أصرخ..

في المساء أنكمش في زاوية البيت الحزين، أبكي جدي الذي نسيت أنه مات، ولا أحد يسألني لماذا لا أريد الذهاب إلى المدرسة.

*

حدثتني جدتي ذات مرة.. بأن الشيطان زرع في جسد كل امرأة جنيًا ليحرس بكارتها. فإذا لم تحافظ عليه حتى يخرجوه لها بالأدعية والتمائم وزغاريد العرس وذبائحه.. سيخرج لوحده، ويبقر بطن المرأة الفاجرة، ويستخرج كل الشياطين الصغيرة منه..

*

«المهرة» دعوة دائمة لاستفزاز صباي الذي يتوق لشق جبهة الريح.. أتسلل إليها، أغافل النواطير.. تضحك لحبة السكر في يدي، تسلمني قيادتها، نتوحد، في المدى الراكض نحو أفق لا نصل إليه. وأصير مهرة أشق بشعري جبهة الريح..

*

«كبرت على تسلق الشجر وركوب الدواب»

«احذري الأولاد»

كبرت ولم أحذر.. ظللت أتسلق شجرة التوت الكبيرة، أقفز من أعلى أغصانها إلى ظهر المهرة، ننطلق إلى البيادر وعلى أقرب تلة أقفز جذلة..

*

لم يقل أحد أن إحدى علامات صباي دماء ستسيل..

قالوا أشياء كثيرة أخرى، تحدثوا عن خناجر، وبطون تبقر، وفضائح هي حكايا الدور في المساء...

وعندما داهمني الدم وكنت قد قفزت عن ظهر مهرتي إلى آخر البيادر. اكتشفت أن البيدر سنابل جزت رؤوسها المناجل. ارتعبت..

*

كان قد كتب بضعة كلمات رقيقة نقلها من قصيدة شعر أخفيتها في دفتري.

أيضا أهداني وردة حمراء. زرعتها في شعري حتى ذبلت، ثم جففتها وزرعتها في دفتر آخر..

ذات يوم طلب خصلة من شعري..

ومرة تجرأ ولامس يدي..

وعندما ألح، تجرأت والتقيته في عتمة شارع بيتنا الخلفي..

لم يكن يحمل وردة حمراء.. ولم يقل شيئا مما كتبه..

فقط، مد يده إلى شعري، شدّه بقسوة، أوجعني

ارتعبت.. هربت.

*

مشهد بعيد

وحيدة في مدينة كبيرة..

بلدتي الصغيرة لا تلوح كطائر نورس يحمل البشارة لبحّار تائه وحده، التلفاز يصلني بأخبار حرائقها وحدها الصور، صور الموت والدمار..

*

«صباح الدموع»

«هل تسخر؟؟»

كنت وحيدة وسط بحر الأعراق واللغات، تقتلني الغربة، يقتلني الخوف على مصير وطن بدأ ينزف ذات أيلول..

*

«جميل هذا النهر»

«لكنه في الليل أجمل»

مدينة كبيرة، وحشة وليل، ونهر تخلى عن جلده الفضي واستبدله بآخر

أسود موشى بالتماعات ملونة..

كنا أربعة.. أنصاف من كل شيء..

ابتلعنا النهر... قذفنا إلى ضفته الأخرى..

وبيننا وبين المدينة جدار من مساء وخوف..

*

القصة

الغابة طريق للعالم السفلى..

الكل يمضى إلى هناك..

شياطين.. العالم السفلى تزأر، تلهث..

نيران مجنونة تستعر

الجنى الحارس ينهض..

يصرخ..

شيطانان يتعاركان على مساحة جسد..

أُنهش.

أُمضغ.

أُبقر.

أصرخ...

أُبصق...

*

أرقبها مكومة هناك..

مرمية كبصقة معجونة بالدبق والدماء.

وبينها وبين المدينة جدار من ماء وخوف..

*

أمضى إلى شوارع لا تقودنى إلى...

أعلك الأيام والوجوه والأشياء

ودائما أراها مكومة هناك..

مرمية كبصقة.. معجونة بالدبق والدماء..

بينها وبين المدينة حاجز من ماء وخوف

والوطن ينزف.. ولا يلوح كطائر نورس يحمل البشارة..

*

أجتهد فى إبراز مجموعة الكتب الحمراء على طاولته المكتظة بفوضى الأوراق وأعقاب السجائر وبقايا زجاجات فارغة..

علك بقية جملة مع صديقه الذى غمز بعينه عندما دخلت، وهلل مرحبا..

جلست نصف جلسة على طرف السرير..

«ماذا تشربين»

«شاى».

«يبدو أنك لست متحررة بما يكفى لتأتى إلى هنا»

لننه ما جئت لأجله

خرج صديقه.. انتصف الليل، ولم ننه ما جئت لأجله..

علك كلاماً كثيراً عن الوطن والحرية والطبقة العاملة...

علك أكثر عن الحرية والمرأة والحق بالحب..

*

لمدينة تشرّع ليلها للصقيع..

روحى مشرّعة للخواء..

وهو مشرّع لإطلاق شياطين جحيم جسده..

*

لن أتركها له ليكومها كبصقة معجونة بالدم والدماء.

أشدها.. أعدو بها.. نركض..

تطوينا شوارع لا تنتهى..

يفغر الصقيع فاها.. يبتلعنا.. يلفظنا..

نركض إلى محطات تسلمنا لأخرى..

تفغر الغابة فاها.. تبتلعنا.. تلفظنا..

نركض إلى مدن لا نصلها.

تفغر السهل فاهاً.. يبتلعنا.. يلفظنا..

نركض إلى حضن دفنوه مع جدى الذى مات..

نصرخ نبكى.. ننكمش فى زوايا معتمة...

ولا أحد يسألنا لماذا...

*

مشهد متكرر

محطة جديدة مشرّعة للريح البحرية والنوارس والأشرعة

فاتنة مشرّعة للعشق..

يأتي الطفل(٢) بعينين مدورتين مسكونتين بحزن أخضر..

«تقرأين الجريدة من الخلف»

«أحب هذا الطفل»

ينشق بياض شعره عن ابتسامة غامضة..

أراه في الطفل...

أرى الطفل فيه...

أبتسم...

يضحك...

نضحك من سذاجتي...

*

صار يأتي كل صباح

يترك طفله المشاغب يشد أذني، يلقنني درساً ويمضي..

أحياناً يوسدني صدره..

يحتمل نشيجي المكتوم...

يداعب شعري.

يزرع على وجهي ابتسامة

ويتركني أمضي إلي...

*

فاتنة المدينة، مشرّعة للريح البحرية والنوارس والأشرعة.

جذلة أنا، أسابق الريح ما بين البحر وبين الشمس

مشرّعة للفرح كنت.. انضممت إلي...

*

التقيته.. طوق عنقي بعقد «فتنة»(٣)

أمسك بيدي

مضينا..

عراة إلا من ماء البحر..

*

افتقدتها...

لمت نفسي، هل نسيتها؟!

بحثت عنها، وعندما وجدتها.. كانت تبتسم...

«أين كنت» ..؟

أنتحر أم أنسى.

أنسى لأنتحر...

أنتحر لأنسى...

قال الطفل، عشقت.. عشقت فقط...

وراح ليرسم شارة نصر جديدة

*

فاجأتني بالأبيض...

«يليق بك»

لست..

لا أحب الـ.

*

صار الأبيض مهرجان فرح ملون...

ابتسم الطفل

باركه...

طرنا على أجنحة إلى جنتنا الموعودة..

*

«لست»

«لست»

«والأبيض»....

«منك ولك وحدك»...

ظللتنا غيمة من صمت وندم

وعندما التفتُّ إلى مرآتي كانت مجرحة بالظلال...

*

صارت المدينة محطة تقود إلى العدم..

مظللة بالشك أحمل صخرة سيزيف الدبقة

أمضى ما بين قمة لا أصلها وقاع لا أهوى إليه.

*

قال الشيخ: «الشجرة التى لا تثمر قطعها حلال...»

همهمت المرأة بما أكد كلامه..

*

نركض إلى البحر

أحاول غسلها من الدبق الليلي..

تحاول غسلى من الحزن

يحاول الطفل إلصاقنا معاً من جديد...

*

يموج البحر

يلفظنا إلى المدينة..

تتجهم المدينة

تلفظنا إلى أرقة الموت

*

مظللتان بليل الموت والحرائق..

خارجتان من قتل إلى قتل

ندور فى دوامة خوف وخواء.

كنا عندما أتى..

كان وحيدًا...

مظللا بشظية..

*

يضىء قنديل الموت وجهه المتعب والعتمة..

«ماء...»

نسحبه إلى الداخل..

نرش وجهه بماء الحزن

ويرش وجهنا بفوران دمه

«قتلونى أولاد الـ...»

يمد يده الراجفة إلى نهدينا

«سأموت ولم أذق طعم الـ...»

ينزف دمه وماؤه

تتيبس يده على نهدينا..

فى الصباح يضم إلى كومة أشلاء...

تاركاً الدبق والدم دون أن يذوق طعم الـ..»

*

ينبت الطفل وردة من شظية

*

نمضى...

تعلكنا الأيام... شظايا وقناديل موت تضىء ليل انفجارات لا تتعب.. نمضى..

يعلكنا الحزن وأشلاء الأطفال وجوع عجائز خائفات

نمشى

تعلكنا الأشياء..

قطعة خبز مهربة من حطام محترق..

قطرة ماء مغمسة ببقايا إنفجار من دم ولحم

ضمادات تخثرت دماؤها

صافرات وحرائق وصراخ

موت ما بين موت وموت

والطفل ينبت الأزهار من الشظايا..

نمضى

تعلكنا المدينة المحترق

تقذف بنا إلى البحر الذى صار بركة دم بلا شواطىء

تعلكنا المرارة..

تسلمنا إلى رحيل لن يكون الأخير...

*

مشهد ليس الأخير

مكومتان كبصقتين من دم وديق وهزيمة، قذفنا إلى شاطىء صحراء الزيت...

كانت يده التى يبسها الموت مازالت تقبض على تهديننا

وكان تائهاً بعينيه المدورتين اللتين تتسعان لتضما العالم..

أعطانا وجه طفله...

«شطركما الدبق والدم، الموت والهزيمة...

بكيت

بكيت

بكينا..

تعانقنا...

وعندما حاولنا الفكاك.. لم نستطع

*

نضرب فى خواء مدينة من رمل وزيت وحرقة..

يأتينى بطفله كل صباح

نقلب وجه المذابح الجديدة....

نمضى إلى الشمس نستظل بحرقتها

وتغنى

«بين ريتا وعيونى بندقية»

*

«طفلك لم يعد يبول على شيء»

لم تريه.. أنه يضحك»

أحدق بالرمل الممتد

كان قد تركه على بابى مع [illegible]

«وجدتك ولم أحضر»

ولم يكن يضحك

*

«بين ريتا وعيونك ألف اقتلاع ومنفى ومذبحة...»

«بين ريتا وعيونك طفل ووطن، [illegible]

ويضحكان»

بين... ريتا...

وبيننا...

عاصفة صحراوية تصفر...

بقعة زيت تفوح برائحة مذبحة جديدة

يفكر بمنفى جديد...

*

كان الوقت مساء

أضرب فى خواء مدينة من رمل [illegible]

لا يلوح الوطن كطائر نورس يحمل البشارة

الطفل يبول

لا يرسم شارة نصر...

والوردة لا تنبت من قلب الشظايا

الصحراء تتقيأ آخر ما فيها من رمل وريح

أبحث عن الطفل ولا أجده...

تلتف المدينة بعباءة الرمل..

أبحث عن الطفل ولا أجده...

الدبق يغرق تفاصيلى الصغيرة..

أبحث عن الطفل ولا أجده

أصرخ...

لا يلتفتون إلى...

أبكى..

يسخرون منى...

*

قال الشيخ: الشجرة التى لا تثمر حلال قطعها...

همهمت المرأة بما يؤكد ذلك.

قالت جدتى.. الجنى الذى يحرس غشاء البكارة سيبقر بطن المرأة الفاجرة

قالت أمى: احذرى المهرة، ولم تعطنى شيئًا أمسح به خوفى

قال والدى: احذرى الوجوه الغريبة ولم يحذر هو الرجل الغريب..

جدى الذى كنت ألهو بحكاياه وعد شعرات ذقنه البيضاء مات..

*

فغر السهل فاه وصار وحشاً

لم أحذر المهرة

سالت دماء السنابل بعد أن جزت المناجل رؤوسها

لم أحذر المدن الغريبة

فغرت الغابة فاها ورمتنى هناك بصقة معجونة بالدبق والدماء

علكتنى جمل مكررة عن الوطن والحرية والطبقة العاملة...

قذفتنى إلى مدينة هى هزيمة وموت وأشلاء وحرائق تئن

يده المتيبسة بالموت تعصر نهدى

قتلوه ولم يذق طعم الـ..

تتقيؤنى مدينة الزيت إلى ليل الريح والرمال...

أصرخ...

استنجد بالطفل

لا يسمعنى

كان يرسم كاتم صوتى الأخير. ■

(١) نكتة سوداء شائعة

(٢) الطفل: حنظلة ناجى العلى

(٣) الفتنة:زهرة استوائية ذات رائحة نفاذة

للذباب أيضا.. رقصته

نضال حمارنة

قد يتكاثف الذباب فى المدينة هذه الأيام، مع أن البرد بدأ يمطّ قدميه ويخرج لنا أصابعه من مكامنها.

فى بقعة شبه منسية، خلف شارع صاخب ينتهى بإحدى عجائب الدنيا السبع، تقيم صاحبتنا المولعة بالدفء، طوب أحمر على مدّ الأحداق، كتم الغبار لونه، شكّل عمارات متلاصقة، متجانسة البشاعة، لا يفصلها عن بعضها البعض سوى مناور تموج بالعفونة وتستولى العناكب على جدرانها الخشنة.

شقتها معتمة كقبر، فى صباحات الصيف تتكسر خيوط الشمس على زجاج شرفتها الوحيدة، لكنها تعتذر عن الدخول،تراص الأبنية يخنق مسارها، لا وجود للشبابيك، منافذها مفتوحة على المنور، فقط تلك الشرفة اليتيمة، المولودة بعسر شديد والمطلة على شارع ضيق أقرب إلى (العطفة)، ترابه غير ممهد، وبالوعات المجارى تتصدر منتصفه، مزين بأكياس النايلون السوداء الفارغة، بقمامة أسريّة، بفضلات قطعان أغنام العربان، والحمير وبعض الجواميس المرهقة، قاذورات غير حداثية تحرق يومياً لتضفى مكرمات كربونية على الصدور.

الشارع المكتوم، المقبض، تحوله مجموعات النسوة إلى ممر للفضفضة الصباحية المجبولة برائحة الخبز المحمول على رؤوسهن، وهنّ غاديات ينثرن تراباً خفيفاً حول (الزنوبات) المتهالكة، ويغطين أجسادهن بزى موحّد الالتفافات والمسافات، ويناسب كل الأوزان، تفوح منه خلطة عشوائية مزجت الوهابى والعثمانى بالأفغانى. باب الشرفة مغلق، أنوار الشقة زاهية، هذا الصباح بالذات كانت شهيتها مفتوحة للكتابة كفم حوت، جهزت قهوتها فى فنجان كبير من الخزف الحقيقى، أسود مزين بزهرات التوليب العنابية النافرة،تنساب بينها خطوط مذهبة لتعطى مسحة تفاؤل لشفاه تمس طرفه، قهوتها دائمًا كثيفة، خالية من السكر، يفوح منها بخار (التحويجة) تداعب المسجّل بأصابعها، يصدح صوت فيروز- (لوحتنى الشمس والهواء قصّفنى، ياخجلتى منك تجى وما تعرفنى..) تتنهد: «تلك المرأة سفيرتنا إلى القمر والنجوم، أم سفيرتهم إلينا؟» مدت يدها إلى علبة الكليوباترا، سحبت سيجارة شبه محنطة، ضغطت عليها بإصبعين، فركتها بحركة اسطوانية، لحلحتها، برمتها أخرجت قليلاً من حشوها المدسوس، وضعتها بين الشفتين، أشعلتها، أخذت نفسًا ضعيفًا...

يا إلهى من أين أتى كل هذا الذباب؟

لم يهنأ فلتر سيجارتها برضابها، سماجة الذباب دفعتها للعصبية، استقامت، أطفأت الأنوار، فتحت باب الشرفة..

ليتنى أستطيع استخدام المبيد.. لكن صدرى.. سحبت صحيفة قديمة، لوحت بها، تخبط مرة، تهوى مرة، تطارد الذباب بمثابرة عالية، يقاومها بنفس الروح التى أبقته على هذا الكوكب كل تلك الأزمان، يلهو طائراً حول وجهها، حاطاً على زندها النحيل وأصابعها المخضبة من لسعة برد الصباح، يحوم، ليفرض نفسه على عالمها، تداور، تناور، تلاحقه بجلد

وتنفيه إلى الخارج. أقفلت باب الشرفة، أضاءت الأنوار، اكتشفت أن سيجارتها احترقت حزينة بدار وحدتها، سحبت أخرى، عاملتها كسابقتها بحنو وأفرغت قليلا من تبغ مخلوط بأشياء لا تخطر على بال مترصدى الحشرات، أشعلتها، أخذت نفسًا قوياً هذه المرة، فجأة ظهرت ذبابة ثم الثانية، ثوان وعادت تلك الحشرات السوداء، أطفأت سيجارتها، رفرفت كطائر مذعور.

من أين يأتى كل هذا الذباب؟ الباب مغلق ليس للشقة منفذ سواه!

جلست، نفخت هواءً عصبياً استكانت، وبدأت تراقب تلك الذبابات الذكية.... ذبابتان لا تتعانقان، بل تلتصقان، تتماهيان.. «للذباب أيضًا لهفته، ألهذا يهرب من وهج النهار إلى رطوبة مكانى!»

كمخلوقات حُرّة يتراقص، يتلوى، يرسم حركات نصف دائرية، يحط برهة، لكن لا يستريح، ليعود من جديد إلى هز أجنحته الشفافة، نشيط لزج المزاج ومقاوم، سيدخل القرن الواحد والعشرين من أضيق أو أوسع الأبواب وقد يسبق (عربيات الكارو) وقتران الحوارى.

يتشتت، يتجمع، يروح، يجىء، للذباب.. أيضاً طقوسه، دؤوب ومتناقض فى عشقه، يهوى رائحة الجثث بقدر ما يحب العسل والفاكهة الطازجة.

هدأت صاحبتنا قليلاً، ركزت حواسها باتجاه باب الشرفة.

بالغبائى.. أسفل الباب هناك مسافة غير مرئية بين الخشب والعتبة..

قامت متحفزة، تحمل غضباً هادئاً هذه المرة.. أطفأت كل الأنوار، فتحت باب الشرفة، أمسكت بطرفى الشيش الخشبى، قربتهما، أبقت مساحة ضوء صغيرة جداً.. عادت إلى مكانها، وضعت الذراع فوق الذراع كتلميذ دجّنه أستاذه، ترنو إلى أوراقها البيضاء الذابلة وحبرها الأسود وهو يقتات نفسه غيظاً، تتحسر على فنجان قهوتها الحزين البارد. ■

الجنية

جمال زكى مقار

فعندما أرسل «سعد الفشار» نداءه الممطوط المنغوم (اللول)، اجتذب النداء روحية نصف الخرساء، اشرأبت بعنقها، فانزلقت شفتا رضيعها عن حلمة ثديها، دست الثدى فى موضعه، وأنامت الصغير على الكنبة، أخرجت جنيهًا كان ينام فى وداعة أسفل ثديها الآخر، وانتعلت (شبشب) فردة وفردة، سوّت شعرها براحة يدها، التقطت طبقاً من المطبقية، وخرجت.

وقفت أمام بائع الفول الذى ابتسم حين رآها، قال سائلاً:

- لول؟

هزت رأسها ولم تنطق، هى التى أهدته هذا النداء، (لول)، فاهتدى إلى ما فى الكلمة من سحر وموسيقى، أخذه وراح يطلقه بين الأبنية وفى الطرقات، لكنها ما كانت تحبه لأنها تدرك ما فيه من سخرية مؤلمة تخزها.

ضرب المغرفة فى بطن القدر، ملأ الطبق وسكب عليه الطحينة، قدمه إليها، وهى تستدير لتمضى، فرك كفيه ورمى رد فيها الثقيلين بنظرة فاحصة، ثم ألقى بالجنيه فى سيالة مريلته وأرسل نداءه: (اللول).

عاكس ضوء الشمس عينى (حسين كباد) فأيقظه، كان ريقه جافًا، وفى حلقه غصة حارقة، تناول جرعة من زجاجة موضوعة على الأرض، فأرسلت لسعة لاهبة إلى رأسه، أمام (شقفة) المرآة مشى بأصابعه الخمسة فى شعره الأكرت الأشعث، ورمى انعكاس وجهه بنظرة كارهة غاضبة، بزق قبل أن يلتقط شيئين، طبقاً فارغاً ومطواة صدئة.

رمى الطبق على عربة الفول، وراقب الدمعة المتأرجحة فى عين (سعد)، تأفف وهو يربت بجلب المطواة على بطن كفه، قال:

- خلص..

غرف الفول وأضاف إليه الزيت والطحينة، قدمه إلى (كباد) الذى قال:

- شطة زيادة يا عرب.

وضع سعد مزيداً من الشطة على الفول وأعاده إلى حسين وهو يغتصب ابتسامة سخيفة ميتة، فبادله حسين الابتسام، وقال:

- بقية الخمسة جنيه.

هم بفتح فمه، لكن عينيه قابلتا عينى حسين كباد الجميلتين الحمراوين، صمت، ودس يده فى جيب سيالته، ودفع أربعه جنيهات صحيحة مليحة، وظلت الدمعة تتأرجح فى عينيه ولم تسقط.

أخذ حسين طبق الفول، وهبش رغيفين من فوق تروسيكل بائع خبز يجلس فى غرزة (حورية عواد)، راقبه وهو يزفر دخان المعسل دون أن ينبس بكلمة.

جلس حسين على الرصيف فى انتظار أن تفتح أجزخانة (الحكمة)، تناول غداءه أو عشاءه، «هو لم يكن متيقنا متى أكل آخر مرة»، أسند ظهره إلى الحائط، تجشأ، وأغمض عينيه، وفى العاشرة فتحهما على زعيق الباب الصاج، قدم جنيهين

للصيدلي وأخذ قرصين من الحكمة، رمى بواحد منهما إلى حلقه، والآخر وضعه في جيب سترته.

لما مضى بعيداً نهض بائع الخبز، وتشاور مع بائع الفول في أمر (حسين)، قال:

- وآخرتها مع ابن...

أجاب بائع الفول دون أن يفصح عما في خاطره:

- سيبها لله.

في المساء سقطت دمعة بائع الفول التي ظلت تتأرجح طيلة النهار على ورقة الشكوى الموضوعة أمام معاون المباحث فأفسدت بعض معانيها.

عند ذلك:

ضغط معاون المباحث على الجرس الكهربائي طويلا، فأفزع الجندي النائم على باب غرفته، هرول، توقف أمام المعاون وأدى التحية، وقال:

- تمام يا أفندي.

رد الضابط في قرف:

- تمام يا.. وأنت نايم، غور، هات لي المخبر عويضة.

وجاء عويضة، عويضة رجل طويل عريض غير متناسق الأعضاء، يلبس بنطلونا رماديا له طبيعة مشاكسة وقميصا ضاع منه زراران عند بطنه البارزة، تلقى ما قاله المعاون بلهجة آمرة:

- هات لي حسين كباد.

أنقد (حسين) المخبر (عويضة) الجنيه الذي تبقى معه، وقفز في قطار شبين ليقضي أجازة قصيرة في مستقره الشتوي.

٢- أحبك ياسيد

عندما فتح عويضة باب بيته، سمع امرأته الجالسة على الكنبة تغني، توقفت عن الغناء حين رأته يقف بقامته المديدة، وعينيه اللتين مازالت أطياف الليل تسكنهما، راقبته وهو يخلع سترته وبنطاله الفضفاض، مد كفه في جيب سترته، وأخرج حفنة من الجنيهات أفرغها في حجرها، وقبل أن يذهب لينام، طلب أرزا ولحما وحساء، وانطلق يشخر، رمته المرأة بنظرة قاسية ساخرة، دخلت بعدها الحمام واستحمت وعطرت إبطيها وغنت وكتبت على الجنيه الذي أخذه عويضة من حسين كباد (أحبك ياسيد موت).

حين أطمأنت إلى اكتمال زينتها، رمت قبلة لمرآتها، وذهبت إلى سيد الجزار.

لما رأها ابتسم، دارت ابتسامتها عن الصبيان، ناولها لفة اللحم، ناولته الجنيه، سأل وأطمأن:

- البارح كان عال؟

- وآخر جمال.

- فيه أخبار عن سي عويضة؟

- الأسبوع كله ليل.

والمرأة تمضي صفق سيد بكفيه، وقال:

- الأسبوع كله ليل.

دس قطعة حكمة مستديرة صلبة تحت لسانه، وتناول جرعة من كوب الشاي الثقيل، فانطلقت مشاعره فرحة مرحة تعدو في سهوب الليل الذي كان والليالي التي ستكون. والمرأة ترقص أمام خياله النشوان، ثم جاءت فتاة جامعية حلوة، قالت:

- فك لي خمسة جنيهات ياعم سيد.

ناولها الرجل الفكة، فأبصرت الجنيه المكتوب عليه (أحبك ياسيد)، وقالت لنفسها (والله فكرة يابنت، وعلى سلم البيت كتبت في الدائرة المقابلة بقلم الحواجب (انتظرني في كافيتريا الآداب)، وعلى السلم تبادلت قبلة خاطفة مع فتى مليح وناولته الجنيه.

٣ - كافتيريا الآداب

في كافيتريا الآداب كاد أن يقع بينهما جفاء، دق الفتى المنضدة بكفه الغاضبة، وسأل

- من سيد؟، لازم أعرف؟

انصرفت عنه الفتاة بنصف كتفها ولم ترد، فانخفضت حدة مشاعره الغاضبة درجة واحدة، سأل كأنه يسأل نفسه:

- يعنى يتهيأ لى من حقى أعرف.

أجابت الفتاة بلا مبالاة:

- يتهيأ لك.

فانخفضت حدة مشاعر الفتى ثلاث درجات مرة واحدة، وسأل:

- ممكن أعرف من هو، و...

قاطعته الفتاة فى تذمر:

- تعرف من؟، قلت لك أن الكلام كان مكتوباً من الأول.

واستدارت بكتفها استدارة كاملة، خفضت رأسها، فانسدلت خصلات شعرها المصبوغ بالحناء، جاءت الشمس من النافذة الزجاجية وتسللت من بين الخصلات، رأى فى حمرة الضوء دمعة تترقرق، فغاضت كل مشاعر الغضب والغيرة، وحل محلها شعور بالشفقة، مد كفه وتناول كفها الصغيرة التى نامت بين أصابعه.

تأملهما الجرسون، وهما يمضيان، قرأ الكتابة (انتظرنى فى كافتيريا الآداب) وابتسم.

٤ - من هو سيد؟

فى المساء ضحك الكمسرى، وهو يقرأ الكتابة بصوت مسموع:

- انتظرنى فى كافتيريا الآداب، ولا فى بوليس الآداب.

أخفى الجرسون خجله، نفى معرفته بأصل الحكاية، وتناول تذكرة الأتوبيس.

سلم الكمسرى الإيراد إلى الصراف، وبعد أن عد، قال:

- الحساب ناقص جنيه.

قلب الكمسرى جيب سترته والتقط الجنيه وأعطاه للصراف، فتأكد من تمام الحساب وأبرأ ذمة الكمسرى من إيراد الوردية.

وهو يتسلم حوافز الإنتاج رآه، قال:

- هو أنت.

دسه وحده فى جيب سترته، ومضى.

فى الصباح، قال له ابنه:

- المُدرسة قالت هاتوا مسطرة وكراسة رسم بيانى.

- يعنى كم؟

- جنيه.

- عندك جنيه محطوط لوحده فى جيب السترة، خذه.

أخذ الولد الجنيه من جيب السترة، وذهب إلى المكتبة، هناك وقف أمام البائع الذى يلبس نظارة غليظة العدسات، ويلهث من الربو الشعبى، مد الطفل يده بالجنيه، وأخذ مسطرة وكراسة رسم بيانى، واشترى بالفكة عشر بليات صغيرة ملونة.

فى المساء أعطى البائع امرأته بضعة جنيهات لزوم احتياجات البيت، وفى الصباح أعطت المرأة ابنتها الجامعية الجنيه المكتوب عليه (انتظرنى فى كافتيريا الآداب)، فخفق قلب الفتاة، لكنها لما استدارت ابتسمت فى خبث وهى تسر لنفسها (لازم أجننه).

على السلم، طبعت قبلة على خده وأعطته الجنيه، راقبت دهشته البادية قبل أن تمرق من بين يديه، كادت دمعة تفر من عينه الغاضبة وهو يسأل:

- لازم أعرف من هو سيد؟

لكن دهشته وغضبه تلاشيا فى المساء وهو يمشى وديعا بجانبها ويرقب دهشة الجرسون حين أخذ حساب الليمون والقهوة، والفتى يسر لنفسه:

- لازم أجننك.

٥ - مقهى سيد دبوس

دار الجنيه دورة واسعة، حتى وصل إلى مقهى سيد دبوس فى جيب رجل ممصوص الوجه له عينان حمراوان وأسنان أفسدها الكيف، يجلس فى ركن من المقهى، تارة ينظر إلى ساعة يده، وأخرى إلى حقيبة سوداء موضوعة بجانبه، ولما رأى ولداً طويلا نحيلا كأعواد بوص النهر يمر بين الكراسى

ويقف عند رأسه، قال:

- اتأخرت جداً يا «حسن»، خذ الشنطة بسرعة وروح.

تلكأ الفتى النحيل قليلا، سأل الرجل الجالس:

- مالك؟

نظر الفتى إليه متعجباً، فندت عن الرجل آهة:

- آه، الأمارة، طيب.

أخرج الجنيه من جيب سترته وقسمه نصفين،ومد يده بنصف منه، قال:

- النصف الثانى مع رجل يلبس بدلة بيضاء وحذاء أبيض، إذا سألك عن فكة، وأعطاك النصف الآخر، أعطه البضاعة.

يللا، ربنا معك.

انحنى الفتى والتقط الشنطة، وانطلق يعدو.

وقف يلهث أمام سينما (سهير)، اقترب منه رجل يلبس بدلة بيضاء وحذاء أبيض، قال وهو يمد يده بنصف الجنيه، (معك فكه)، رد الفتى النحيل وهو يمد يده ويأخذ نصف الجنيه ويدسه فى جيبه، (بإذن الله)، مد يده الأخرى بالشنطة فى نفس اللحظة التى أطبق عليهما فيها معاون المباحث وعويضة ورجال آخرون.

لما فتش عويضة الفتى النحيل، لم يجد معه سوى الجنيه المقسوم، فضربه فى جيبه، وفى المساء جلس ليلصق الجنيه، رأى العبارة المكتوبة، وتعرّف على خط زوجته، فى سورة غضبه أوسعها ضرباً وركلا، وهى تلملم حاجاتها وتقسم أن الخط ليس خطها، بعدها بأيام طلقها.

عند ذلك أصبح عويضة شاعراً فاشترى قلماً «وبلوك نوت» من المكتبة وحكى للرجل المريض بالربو الشعبى القصة وهو يناوله الجنيه ليريه ما فعلت المرأة به، ولما أعطى الرجل لإمرأته الجنيه وخرج، تبينت فى الدائرة الأخرى خط ابنتها التى كانت تهم بالخروج نادتها:

- تعالى هنا.

عادت الفتاة، قالت المرأة لها:

- اقعدى ياعين أمك.

واصلت وهى تمد يدها إليها بالجنيه:

- احكى لى بصراحة.

حكت لها الفتاة بصراحة، بعدها بأسبوع خطبت للفتى الذى عرف الآن من هو سيد.

٦ - ظلال

ذلك المساء تركت طفلها لجارتها وخرجت، تتضوع بعطر فاخر لا يناسب حذاءها المكعوب ولا روحها المنكسر ولا الظلال السوداء المجهدة أسفل عينيها، جلست على مقعد محطة المترو فى انتظار عابر أو سيارة، طال بها الانتظار حتى أيقنت أن الليلة ضاعت أيضاً دون فائدة، قامت ومشت، وهى تستدير لتعبر الشارع تقابلت نظراتهما،رأته يرنو إليها، يتأملها، اقترب منها، قال:

- الوقت اتأخر ياجميل، أوصلك.

- وماله، حتى تونسنى.

- طيب، نستريح عندى فى الشقة.

- أنت عندك شقة؟

- يعنى.

تقدم أمامها صاعداً السلم المظلم الضيق، هناك عرفت معنى (يعنى)، فلم تكن الشقة سوى غرفة حقيرة فوق سطح بيت قديم، أشعل عود ثقاب، واعتذر لها عن الضوء:

- أصل الكهرباء مقطوعة.

قالت وهى تزيح يده عن مواضع أنوثتها:

- قبل أن تمد يدك، عشرة جنيهات.

- وماله، اتفقنا.

غابا معا فى الظلمة، وفضا سوياً بعض أسرارها، وهما يلملمان ما تبعثر، دس فى يدها ورقة نقدية ثم أزاحها بكفه، وأغلق الباب.

على درجات السلم، وهى تراوغ الظلال لترى ما بكفها، تبينت الخدعة لم يكن سوى جنيه مقسوما عند المنتصف

ومكتوبا على طرفيه كلمات حب لا مرأتين أخريين لا تعرفهما.

٧ ـ نهايته

صعدت سلم الأتوبيس، أخرجت الجنيه وقدمته للمحصل الذى قلبه فى يده ونظر مندهشاً قال:

ـ مرة ثانية، لا يمكن.

تعجبت من كلماته ونظرت إليه متسائلة، لكنه رد الجنيه إليها:

ـ شوفى معك فكه.

قلبت فى حقيبتها وأعطته ثمن التذكرة، زاحمت الأجسام المتراصة، جاء ولد أصفر صغير ووقف بجانبها، لحظات، ثم قفز من الأتوبيس، بعدها تبينت أن شنطة يدها مفتوحة والجنيه قد أخذه الولد الأصفر.

فى آخر الليل عاد (كباد) من مستقره الشتوى خالى الجيوب متخففاً من ثقلها، رأى صبيين يقتسمان حصيلة اليوم، قال لنفسه:

ـ وماله ياولد ياكباد، يامسهل ياكريم.

مشى إليهما وهو يفر أوراق اللعب فى يده:

ـ أهلا بالشطار، تلعب سيف ياولد أنت وهو.

ـ نلعب يا معلم كباد.

ـ طيب، نقعد عند الجسر.

عند كوبرى مسطرد جلسوا يلعبون، خسر الولدان النقود والفكة، ولما أخرج الولد الأصفر الجنيه من لباسه، قال الآخر:

ـ يا ابن الحرام.

أخرج موسى من فمه، وهما يتضاربان نصحهما كباد أن يخلصاً على بعضيهما، قال لهما ذلك ومضى ليشترى فص من الحكمة، واصلا القتال، وجه الأصفر لكمة طائشة إلى الآخر الذى أجاد تفاديها، ووجه بدوره شمال قوية إلى فك الأصفر فتراجع إلى الخلف فاتحاً كفه، طار الجنيه ووقع على صفحة النيل، توقف الولدان، نظرا فى أسف إليه، رأياه يمضى بعيداً مع التيار، بينما جاءت أسماك صغيرة جائعة، تذوقته ولم تستسغ طعم العبارات المكتوبة عليه، فتركته يكمل مسيرته مع النيل إلى حيث لا يدرى أحد. ■

١٩٩٥/٦/٢١

كلاب فى بعض

علاء البربرى

١ -

قد يبدو أن المثانة امتلأت تماماً، وبات النهوض إلى دورة المياه ملحاً، لن أقوم، ومن فوق هذا المقعد المريح، أمام السجادة الغالية سأفرغها، هكذا، فقط سأترك نفسى، وأستمتع، وأبلل سروالى وأجعله يلتصق بفخذى وبالبنطلون الجينز.

٢ -

المعلم، المقاول صرخ فى وجه الولد المترب، وأشار له بعصاه على حواف الناقلة الصغيرة وشرح له كيفية تنظيفها بالجاروف، ثم أمره بأن يفعل هذا الآن، وبعدها ينقل كومات التراب المتبقى من عمليات المحارة إلى هناك. أمسك الولد المترب بيده اليسرى عنق الجاروف، وباليمنى دفع عصاه، وأخذ فى الانحناء بحركة ترددية ملتوية، يغرس فى كل مرة حافة الجاروف فى كومة التراب، كأنه يطعنها.

٣ -

(ا) يدخل حاملا عصا صلبة، تصلح لكسر عظامهم دون أن تتكسر هى، يصعد بها، يراه موظف الاستقبال. (لا ينفع).

(ب) يدخل أولهم حاملا مجموعة من العصى الصلبة التى تصلح لكسر عظامهم دون أن تتكسر، يخفيهم فى حقيبة مستطيلة كحقائب لاعبى الجولف، أو أية حقيبة. يصعد دون أن يلحظه موظف الاستقبال، يجلس فى مكان الانتظار، أمام الوحدة.

يصعد الآخرون واحداً فواحداً، يفصل بين كل منهم خمس دقائق (٥ × ٥ = ٢٥) نقول نصف ساعة. (كتير).

(جـ) يدخلون الوحدة، واحداً فواحداً، يفصل بين كل منهم دقيقة، فى ظرف خمس دقائق يكونون جميعاً بالداخل. (خمس دقائق كتير)، نصف دقيقة، بعد دقيقتين ونصف... أو ربع دقيقة، بعد دقيقة وربع يكونون جميعاً بالداخل، يغلقون الباب بإحكام، يخرجون العصى، ويقطعون سلك التليفون، وبدون رحمة تسقط العصى على أدمغة الطبيب والممرضات وعلى وجوههم، طق،على عظام السيقان، طق طق، الدم يسيل، وصراخهم يزداد (فى البداية يجب إعلام المرضى أنهم غير مقصودين بأى ضرر وليبق كل منهم فى مكانه) وعصام يجب أن يستثنى هو الآخر، فأبى استثناه وشهد لصالحه، أما الباقون فكلاب، يجب أن يتعلموا كيف يعاملون المرضى.

٤ -

زاد من خوفى، عدم ارتدائى لسروال داخلى، فرضاً أمرنا الضابط أو مساعده أو حتى العسكرى، أن نخلع ثيابنا الخارجية، ونقف فى طابور. ماذا سأبدو لهم، وكيف سيعاملوننى إذا قفل علينا باب حجز واحد. (واضح أن كتابات المعتقلين السابقين أثرت على) وعندما وصلت إلى البيت ومر الطريق بسلام ولم يوقف الميكروباص ضابط، أو مساعد، أو حتى عسكرى. بحثت عن جواز سفرى القديم وضعته فى جيبى، ثم سألت زوجتى عن مكان الغيارات المغسولة، ففتحت إحدى ضلف الدولاب الكبير وأخرجت واحداً نظيفاً، ارتديته فى مكانى، ثم طلبت بيضاً مسلوقاً ولبناً مما أهدتنا إياه حماتى وقلت لأمى: عايزة بيض ولبن؟ قالت: لا. وقال أبى: أنا عايز.

٥ -

أفهم أنى أشبهه كثيراً، وأن المسألة فوق قدرتى، كنت أقول لها: لا أريد أن أصبح مثله. وكانت تقول: أعرف. وعندما صنعت لى كوباً كبيراً من القهوة (طفاسة) قلت: مازلت أشبهه والمسألة فوق قدرتى.

٦ -

البعض يظننى (...) وأنا لست كذلك، لكنى لم أعد أهتم بالنساء (حقيقى، لم يعد عندى هذا الميل الشديد تجاههن) وإن حدث وألحت امرأتى، أحتشد لهذه الليلة حتى تنتهى على خير، وأثبت لها أنى «رجل شديد» (بشهادتها) وسهل على بعد ذلك إقناعها بعدم سؤالى عما سآكله فى الغد، أو متى سأعود أو لماذا أخذت اليوم «عارضة» أو «بالخصم».

٧ -

لو أنجح فى السفر إلى أرض بنت بنت عمتى، وأبنى حجرتين كما وعدتنى، وأدهنهما بالجير الأبيض وأشترى باباً مقوساً من أعلى، وأربى أرانب وبهائم وكلاب حراسة، وأبيع وأشترى وأكسب وأشترى «جيب». ساعتها أرجع بالكلاب وأقف فى وسط الشارع أمام البيت وألمس نظرة الرعب فى عين الجيران ولاد ال......، ولو لعب أى عيل صايع بالكرة أمام الشباك لن أقول له: «العب بعيد يا بنى، عايز ألحق أنام ساعة»، ولن أهدده بإبلاغ الشرطة ولن يدق قلبى فتخرج الكلمات متقطعة عندما يرد على: هو انت اشتريت الشارع، أو تأتى أمه، كما حدث اليوم، وتقول لتسمعنى: العب يا ولد زى ما أنت عايز، مش عاجبه يعزل وخلّى اللى مافيهوش نفخة ده يروح القسم. سأنزل مع كلبين أو ثلاثة وأتركهم يقطعون الكرة ويقطعونه هو وأمه، ولو استدعى الأمر أنزل الكلاب الأخرى وساعتها فقط لن أشبهه وسأتخلص من جبنه ونزاهته، وطفاسته أيضاً.

٨ -

سمعت صوتاً، فأراً، أو ثعباناً، أو لصاً، صوتاً وخلاص، ولذلك سأنزل تاركاً هذه الورقة، أرجو عند قراءتها الحضور فوراً (ولو حتى الفجر).

٩ -

والغريب أنه لم يحدث شيء، وبدا كلُّ شيء عادياً، الوالدان نائمان، وهي تنتظرنى بقميص النوم الأزرق المجسم الطويل، مزينةً وجهها بالكحل وأحمر الشفايف البدى الغامق، وكانت تقلب معجوناً فى الطبق، والتلفزيون يبث برنامج سهرة سخيف، لكنه لذيذ من وجهة نظر ما (كان يعرض جلسة لعائلات ثرية تتناول العشاء فى عوامة ما، والمذيع يسألهم عن أغان قديمة، ويغنى بعضهم ويستظرف البعض بآراء تافهة فى أى شيء) وعندما سألتنى: مابك؟، قلت: ماذا تفعلين؟ قالت: القرنبيط الذى تحبه. قلت: والله! ثم واصلت استغباء نفسى اتجهت إلى شقة صاحبى، وخفت من شراء زجاجتى بيرة، ولما لم أجده بحثت عن صور عارية في دفاتره القديمة ولما لم أجدها صنعت كوباً كبيراً من القهوة، ووقفت فى الشرفة أنظر إلى الشقق الأخرى وبعد أن تركت له رسالة ونزلت، خطر لى أن الطريق المختصر الذى أسلكه سيؤدى إلى الحارة التى يتجمع عندها عيال المنطقة الصيع، قلت: سيقولون أنى خائف ولذلك أتيت من هذا الطريق. فغيرت الطريق! ولحسن الحظ كان ضوء القمر كافياً لرؤية أساسات المبانى الجديدة وحدود المزرعة بجانبها والكلاب وأسياخ الحديد وشنط الزبالة. عندما أحسست فجأة بألم يمين جبهتى قلت: صداع من التفكير فى موتى على إيديهم ودفنى فى أساس أى بيت، ولا من شاف ولا من درى؟.

١٠ -

كى تبلغ عن فقد جواز سفرك يجب أن تكون البطاقة الشخصية معك، وسليمة بالطبع وإذا لم تكن سليمة، فعليك بتجديدها وعمل «بدل تالف»، الأمر سهل والإجراءات لا تستغرق سوى ساعات فى قسم الشرطة، أما إذا كنت تخشى الدخول إلى القسم فهذه هى مشكلتك، وعليك وحدك حلها، والحل يبدأ - فى رأيى - بطرد التصورات الشاذة من قبيل أسئلة المساعد معك! أين فقدتها؟ أو لماذا لم تجدد البطاقة من قبل؟ أو أهذه هى صورتك؟ وإن لم ترق له إجاباتك فلا تتصور أنه سيحتجزك أو يأمرك بالوقوف فى طابور - مع المجرمين أمثالك بعد خلع ثيابكم الخارجية. ■

(أكتوبر ٩٥ - نوفمبر ٩٦)

١٧٠ أهداف سويف: الكتابة مؤلمة ووحشية، حوار: احمد جودة.

١٧٤ هدى وصفي: تحقيق هوية نقدية، حوار: وفا، كمالو.

١٧٨ الفنان الإسباني خابيير بويجمارتي: البحث عن خصوصية في الفن، حوار: عماد فؤاد.

فمنذ أن انتحر الكاتب المصرى «وجيه غالى» فى أواخر الستينيات بلندن، بعد سنوات قليلة من إصداره روايته الأولى [Beer in The Snooker Club].

- وكانت رواية جيدة، استقبلت بحفاوة من النقاد البريطانيين.

لم نسمع عن روائى مصرى يكتب بالإنجليزية، لكننا أصبحنا نقرأ - من خلال الملاحق الثقافية فى التايمز والجارديان، وفوج، وغيرها من وسائل الإعلام البريطانى والأمريكى - عن روائية مصرية اسمها «أهداف سويف»، وخصوصاً بعد أن أصدرت روايتها «فى عين الشمس - In The eye of the sun» عام ١٩٩٣ عن دار بلومزبرى بلندن، وكانت قد أصدرت مجموعة قصصية، قبلها بسنوات قليلة بعنوان «عائشة» عن نفس الدار، لتعيد إصدارها بلندن منذ أسابيع قليلة فى وقت واحد مع مجموعة قصصية جديدة بعنوان «زمار الرمل - Sand piper» وأخيراً Wh صدرت لها مجموعة قصصية مترجمة عن دار الهلال بعنوان «زينة الحياة».

الحق أننى لم أكن أتصور فى البداية - كان ذلك قبل ٦ سنوات - أن كاتبة عربية، يمكن أن «تصمد» فى مجال الإبداع الراقى، بلغة ليست لغتها الأم وقلت لنفس لعلها كتبت ما يريد أن يسمعه «الغرب» عن «الشرق»، وتصورت رواية «فى عين الشمس» رواية تقليدية، من ذلك الصنف الذى يكتبه أبناء يعرب بن قحطان وبناته، للحصول على اعتراف «الغرب» ورضاه، حيث نجد جواً شرقياً «يشبه أجواء القرون الوسطى» وأبطالاً من «الحريم» مسلوبات الارادة، وقمعاً جنسياً، وطرائف شرقية مبكية تجعل القارئ الغربى فى حالة رضا عن نفسه، وهو يحمد الله على أنه لم يولد فى هذا «الشرق اللعين».

.. لكن الوضع اختلف عندما أستمعت إليها وهى تلقى محاضرة، فى كلية الدراسات الشرقية الإفريقية بجامعة لندن عن «مستويات اللغة فى روايتها [فى عين الشمس] [لاحظ أن أهداف سويف حاصلة على درجة الدكتوراه فى لغويات الشعر الإنجليزية فى القرن الـ١٦].

وبعد أن قرأت الرواية، اكتشفت أنها كاتبة من طراز مختلف تماماً عما تصورته، وأن إدوارد سعيد كان محقاً عندما كتب فى ملحق التايمز الأدبى واصفاً الرواية بأنها أهم ماكتب بالإنجليزية عن المرأة العربية.

وعندما التقيت بها للمرة الأولى بمكتب الصديق كمال أبو ديب رئيس قسم الدراسات العربية بجامعة لندن، تصورت أننى سأستمع إلى سيدة «مثقفة» ترطن بخليط من العربية «المكسرة» والإنجليزية، وهذا يليق تمامًا بوجهها الرقيق الناعم وشعرها الذى يتهدل بأنوثة على كتفيها إلا أننى فوجئت بها تتحدث بمصرية صميمة، ولم تخلط حديثها بكلمة إنجليزية واحدة، وزالت دهشتى - بالطبع - عندما علمت أنها ابنه مصطفى سويف و فاطمة موسى.

صحيح أن أعمالها أثارت أصداء عميقة وقوية فى الدوائر النقدية والأكاديمية البريطانية والأمريكية إلا أنها كاتبة مصرية لحماً ودماً.. وفكراً وروحاً.. حتى وإن كتبت بلغة أجنبية، لكن يبقى أن «إشكالية الهوية» وما يتماس معها من قضايا وإشكاليات من الموضوعات المفضلة لدى أهداف سويف، وخصوصًا أنها عالجتها بعمق نادر فى روايتها الأولى «فى عين الشمس». [لاحظ أنها كانت متزوجة من شاعر بريطانى].. فى حوار طويل بيننا أستغرق عدة جلسات سألتها ذات مرة عن موقع «إشكالية الهوية» فى سياق إبداعها الروائى، أجابتنى:

أظن أن إحدى القيم الأساسية للأدب - وبالذات للرواية - تكمن فى دوره فى إثارة التعاطف مع الغير عند القارئ، فالنص الروائى يمكّن القارئ من الوقوف على دقائق أحاسيس الشخصية، ويمكنه من تتبع فكرها، ورصد مشاعرها، وفى النهاية يمكّنه من الدخول فى تواصل عاطفى مع النص، فيحب ويكره، وتلك الخاصية فى العمل الفنى تنبع من أنه يعالج قضايا إنسانية عامة من خلال مواقف محددة، فقد تصف إمرأة بالذات، فى بلدة بالصعيد، يسقط ابنها قتيلاً فى موقف معين وحين يحزن القارئ، يحزن لحزن تلك المرأة بالذات وأيضًا لحزن كل أم تفقد ابنها فى الصراعات الدامية الدائرة أبد الدهر فى العالم كله.. ومن هنا أتصور أن للأدب دائماً هويتان: هوية التفاصيل، وهى محددة ومحلية، وهوية القضايا والإشكاليات الكبرى، وهى الهوية الإنسانية عموماً.

● ***قلت مشاغباً: ربما كنت الأديبة المصرية الوحيدة التى تكتب روايا «مصريه جداً» بلغة «إنجليزية جداً» أيضًا.. إلا ترين أن تلك حالة غريبة بعض الشىء؟!***

أجابتك:

- نعم.. إنها حالة غريبة، بمعنى أنها نادرة الحدوث لكنها ليست غريبة «جداً» إذا نظرت إلى ظروفى الشخصية، حيث تعلمت اللغتين: العربية والانجليزية فى آن فى

أهداف سويف: الكتابة مؤلمة ووحشية

الطفولة، وتخصصت بعد ذلك فى دراسة اللغويات والأدب الإنجليزى الوسيط، وماحدث أننى أقمت فى إنجلترا سنوات طويلة.. من هنا صارت اللغة الإنجليزية - بحكم الدراسة والممارسة والعمل - أطوع لى من العربية كأداة من أدوات الخلق الأدبى.

● لكن هل تعتبرين إبداعك القصصى مصرى الهوية أم بريطانى الشخصية؟!

ردت بسرعة :

- مصرى الهوية والشخصية طبعًا.. فروايتى «فى عين الشمس» رواية مصرية خالصة لكنها كتبت بالإنجليزية.. مصرية الهوية من حيث إنها تدور حول شخصيات مصرية أساسًا، والشخصيتان الأجنبيتان (ماريو الإيطالى وجيرالد ستون البريطانى) يقتصر دورهما على خدمة الحدث والمساهمة في تطور الشخصية الرئيسية: شخصية «آسيا العلماء»، ولا تستشعر اهتمامًا بهما لذاتيهما، كما يحدث مثلاً مع شخصيات ثانوية أخرى مثل شخصية «كريس» صديقه «آسيا» أو اسماعيل مرسى «جدها» وغيرهما.

لأن هموم الرواية الأساسية هموم مصرية والإطار الذى تدور فيه أحداثها إطار شديد المصرية، بل هو أنشودة احتفائية بمصر.. بأرضها وناسها، وعلاقاتها، ووجوهها وروائحها وأصواتها.. الخ، ويمكن أن تحس بذلك فى الفصل الأخير.. فصل العودة للوطن، ستجد حنينا قويا يصل أحيانا إلى حد إلغاء المكان الذى تجد نفسها فيه التنقل بعواطفها وأحاسيسها ورؤيتها إلى القاهرة.

● وأين تقع «المرأة» بالضبط فى دائرة إبداعك الفنى واهتماماتك الثقافية والفكرية؟!

- ليست لدى «سياسة محددة» أتبعها فى انتقاء الموضوعات التى أكتب فيها، لقد كتبت قصصا قصيرة تدور حول الرجال، ولا توجد فيها المرأة إلا بشكل ثانوى، ومع هذا فإن «إشكالية المرأة» تمر الآن بمرحلة مثيرة وغنية، وتطرح موضوعات كثيرة للتفكير والكتابة، ولكن ألا تستطيع القول أن الكثير من مواقف المرأة يتطلب «موقفًا» من الرجل أيضاً.. إما بالمواجهة أو «المسايرة» أو حتى «الاحتواء».

● سمعتك ذات مرة تسخرين مما يسمونه «الأدب النسائى»؟!

- لكن ماذا يقصدون بهذا المصطلح؟!

قلت : أفضل التعريفات أنه أدب تكتبه امرأة عن المرأة.

قالت :

- تكتبه امرأة - نعم.. عن المرأة - ليس شرطاً، رواية «فى عين الشمس» نعم عن «آسيا العلماء»، ولكنها أيضاً عن حامد مرسى وسيف ماضى وغيرهم من الرجال، والأديب يسعى دائماً - فيما أتصور - إلى تمثل الآخر وتجسيده، وإلا كتب كل أديب كتاباً واحداً.. عن نفسه وانتهى، وهذا - كما تعلم - حدث كثيراً، أنا لا أرى - شخصياً - أى فائدة يجنيها الأدب من تلك المسميات التى تشبه «أدب نسائى».. ماذا تفيد مثل هذه التسميات فى تذوقنا للأدب أو فهمنا له، فإذا تفلسفنا قليلاً وقلنا إن الأدب النسائى «هو الذى كتب من داخل تجربة أن يكون الإنسان إمرأة»، فماذا تقول عن يوسف إدريس وتولستوى وغيرهم.

● وهل تظنين أن هناك شروطًا محددة للإبداع لديك على سبيل المثال؟!

- اسمع ياصاحبى.. الفنان يأخذ من الحياة ماينفعل به ويتفاعل معه، ويشكله فينتجه فناً، وقد تكون هذه «المادة الحياتية الخام» - إن صح التعبير - مؤلمة، أو وحشية، وقد يكون الفنان فى حالة توافق معها، أو رفض لها، وكل هذا لا يمنع أن يخرج منها بفن جيد أو الأمثلة على هذا كثيرة وواضحة، بدءاً من مرثية الخنساء لأخيها صخر، وحتى لوحة «الجورنيكا» لبيكاسو، وطالما أن المناخ يظل «مناخًا»، ولا يتحول إلى شكل من أشكال السلطة السياسية أو القانونية القامعة للفن والفكر، فسوف يتم التفاعل معه باعتباره من مكونات الحياة .

● دعينا ننتقل إلى الجانب «التقنى» فى الكتابة.. هل هناك مراحل محددة للكتابة لديك؟!.. وهل تقومين بعمل ملفات للشخصيات - ربما على طريقة نجيب محفوظ - وخصوصاً عندما تكتبين رواية ضخمة (٨٠٠ صفحة) مثل «فى عين الشمس».. باختصار كيف تكتبين رواية؟!

- سؤالك صعب.. طبعاً هناك مراحل، لكنها ليست محددة تماماً، لكنها مراحل، المرحلة الأولى مرحلة الفكرة.. أن تنبثق الفكرة فى الذهن.. فكرة القصة، وهذه تأتى بدون إرادتى [أىَ أنها بالفعل «تأتى»]، فتكون كومضة.. بؤرة ضوء تأتى فجأة على شكل جملة أو مشهد.

الثانية : أن ينشغل «الجزء الأدبى» من العقل بهذه الفكرة، فتبدأ فى التبلور والنمو، وهذه المرحلة خاضعة للظروف، أىَ أن

أهداف سويف

أهداف سويف

الأفكار والومضات تأتى فى أوقات وظروف مختلفة، فإن أتيح لى أن «أمسك بها» وأسجلها.. إن سمحت ظروف الحياة العادية بأن ينشغل بها العقل.. تمت. وإن لم تسمح ذهبت واندثرت.... وضاعت.

بعدها تأتى مرحلة العمل، أىّ أن أجلس إلى المكتب وأحاول أن «أشتغل» على الفكرة أحاول أن أتتبعها وأحاورها وأتفاعل معها لأرى ما تسفر عنه، وأصعب ما فى هذه المرحلة - عندى - هو البداية.. أى المبادرة، واستمرارها، وإقناع نفسى بأخذ الفكرة مأخذ الجد، وإقناع نفسى بأخذ «نفسى» مأخذ الجد أيضًا، لاكتشاف أبعاد الفكرة والبحث عن طرق التعامل معها، والإصرار على عدم اليأس.. عدم الملل..

وحين تبدأ الفكرة فى التمثل، وتبدأ الجمل فى التراكم، وتتضح الفقرات - وتلك مرحلة إرهاق ونشوة رائعة - لحظة أن تنبعث الحياة فى القصة، فيكاد القلم لايستطيع ملاحقة ما يمليه عليه «العقل الأدبى» وهو يثب ويجرى فى طريقه يبدو وقتها أنه مرسوم بعناية منذ زمن طويل، إلا أننى لم أجده إلا الآن.. توًا.

● ***حتى فى حالة الرواية؟!***

- نعم.. فى حالة الرواية أجد ضرورة للتخطيط الذى يبدأ - عادة - بعد أن تكون الكثير من الصور والشخصيات والأجواء والمشاعر قد سجلت، فيتم «التخطيط» من خلالها وحولها، وغالبًا ما يكون فى شكل «السياسات العريضة» وليس فى التفاصيل، وأحيانًا أجد الحدث يقبل أن أتدخل، فأستخدم حق المؤلف فى تغييره، أما الشخصية فمتى رسمت فإنها تأبى إلا أن تتطور بعيدًا عن إرادتى، بما تجده طبيعيًا وملائمًا لها.

● ***وهل هناك نموذج لقارئ محدد فى ذهنك؟!.. بمعنى هل تكتبين للقارئ العربى أم للغربى؟!***

- أنا لا أكتب لقارئ بعينه، بل أكتب «للكتابة» «لمجرد المتعة»، لكن الكتابة من ناحية جوهرية تقتضى وجود قارئ للغة التى أكتب بها وما أستطيع قوله الآن خروجًا من أحاسيس الشخصية بعد صدور رواية. و٣ مجموعات قصصية هو أننى انفعلت وتأثرت بشدة بردود فعل القراء العرب الذين أتيح لهم قراءتها بالإنجليزية، لقد أثر فىّ دفء مشاعرهم واستجابتهم لكتاباتى تأثيرًا لا حدود له.

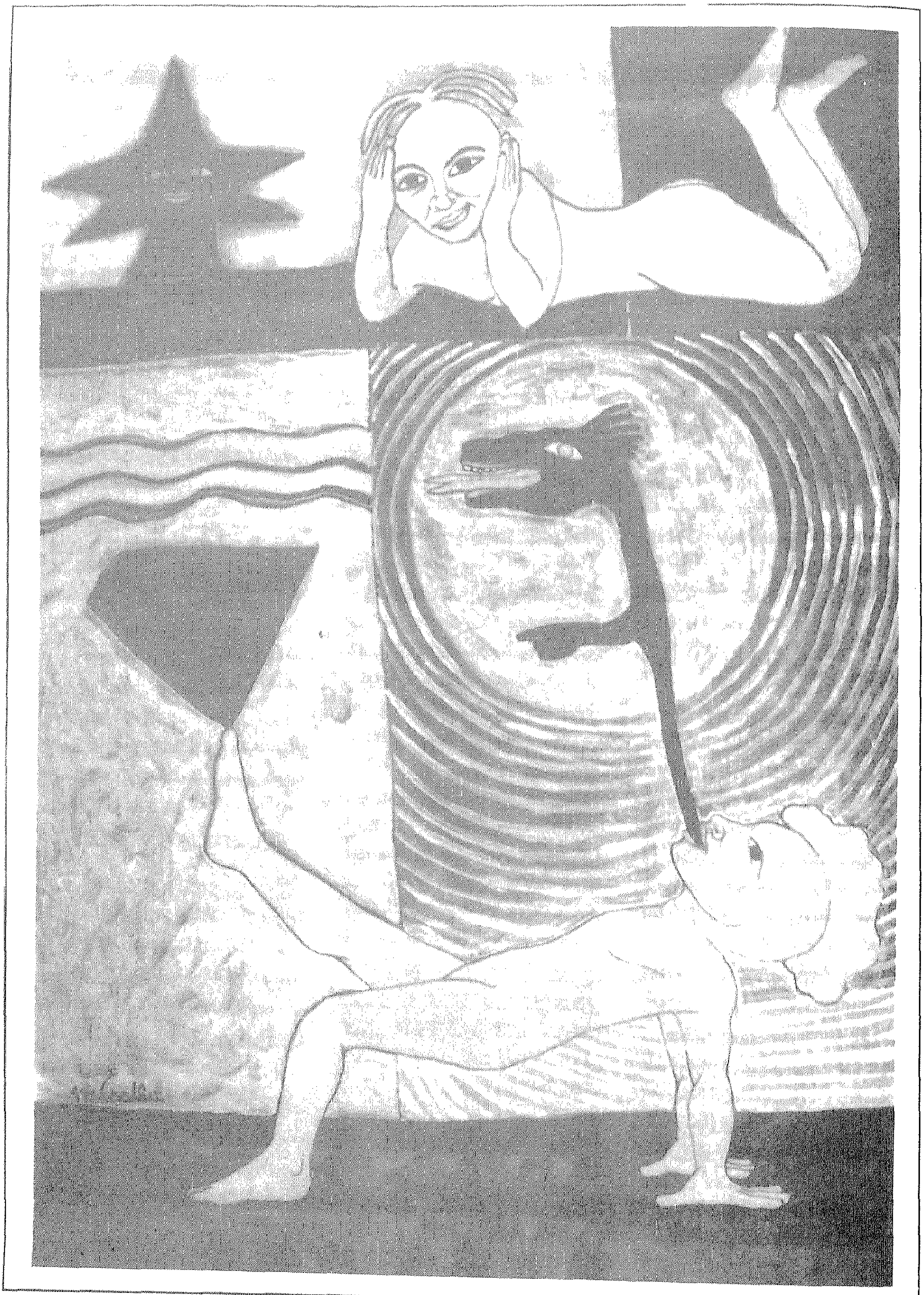
● ***كثيرًا ما أعربت عن مخاوفك من دخولك مرحلة تشبه «البيات الشتوى»..***

قاطعتنى بابتسامة لا تخلو من نشوة:

أنا لم أتوقف عن الكتابة.. لقد تعاقدت منذ عام ونيف مع دار Bloomsbury للنشر على رواية جديدة، ويجب أن أقوم بتسليمها خلال شهرين بالضبط... وهى لن تزيد هذه المرة عن ٤٠٠ صفحة، وكل ما أستطيع قوله إنها تبحث فى العلاقة بين الشرق والغرب، فى بدايات القرن الراهن، وفى علاقة الرجل والمرأة وأسطورة البطل الرومانسى، وفى ارتباط الإنسان بالمقدس، والتأويلات المختلفة للنص الواحد:

.. على العموم أضع اللمسات النهائية على الرواية، بحيث تكون محكمة البناء من الناحية الفكرية والجمالية. ■

أحمد جودة



حوار

قا الدكتورة هدى وصفي... أستاذ الأدب الفرنسي بآداب عين شمس، مدير المسرح القومي، ومركز الهناجر للفنون، ومستشار وزير الثقافة للعقد العالمي للتنمية الثقافية.

- عضو هيئة تحرير مجلة «ألف» الصادرة عن الجامعة الأمريكية.

- عضو لجنة تحكيم جائزة «نجيب محفوظ».

عضو هيئة تحرير مجلة «مصر - العالم العربي» الصادرة عن مركز الدراسات الاقتصادية والقانونية بباريس.

- مشرفة على القسم الأدبي بمجلة «مصر اليوم» الصادرة بالفرنسية عن هيئة الاستعلامات.

- نائب رئيس تحرير مجلة «فصول».

- عضو الجمعية الفرنسية لدراسات العالم العربي والإسلامي، ومقرها «السوربون - باريس ٣».

- عضو جمعية Mesa ، جمعية دراسات الشرق الأوسط - ومقرها باكسن.

- عضو جمعية الصداقة الفرنسية المصرية.

- شاركت في العديد من المؤتمرات العالمية بمدريد وباريس، مارسيليا، أمريكا، بوسطن، سان فرانسيسكو، سان أنطونيو، والقاهرة.

- حاصلة على وسام «العلم» من الزعيم جمال عبد الناصر، ووسام «الفارس» في الفنون والآداب من الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران.

- انطلاقًا من رؤاها الفكرية والنقدية، المؤثرة في الواقع الثقافي المصري... كان معها هذا الحوار..

● *عودة إلى المؤثرات التي شكلت الفكر والوجدان.*

- علاقة دافئة ربطتني بالمسرح منذ كنت تلميذة في المرحلة الإعدادية.. درست شكسبير، عرفته مع أستاذتي كانت أميرة كندية - راهبة.. ولعبت دوراً صغيراً في مسرحية (ماكبث)، قرأتها مراراً فتعلمت الإنجليزية كما يجب.

أذكر أنني كنت من أواخر الدفعات الحاصلة على البكالوريا الفرنسية، وقد تقرر في ذلك الوقت - وفقاً لاتجاهات سياسية - أن تضاف إلى المناهج أجزاء من الفلسفة الإسلامية والتاريخ والجغرافيا باللغة العربية وكانت سعادتي بالغة حين تعرفت على فكر ابن رشد والغزالي.

ورغم أنني نجحت بتفوق في البكالوريا، وحصلت على الترتيب الثالث على مستوى الجمهورية، إلا أن أسرتي كانت ترفض بشدة دخولي الجامعة. كانت أزمة متوترة في حياتي.. حين قرر أبي المستشار في السلك القضائي، أن أتوقف عند هذه المرحلة، وأستبعد تماماً فكرة دخول الجامعة، وأستعد للزواج.

وانتهت هذه الأزمة بتدخل الدكتور لويس مرقص ، وكيل كلية الآداب بجامعة عين شمس كان صديقًا حميمًا لأبي، واستطاع إقناعه بضرورة استكمالي لدراستي الجامعية.

● *الحياة الجامعية ودورها في صياغة وعيك الأدبي.*

- في هذه المرحلة بدأت علاقتي الفعلية بالثقافة العربية، إلى جانب الفرنسية، من خلال الأدب المقارن.. في كلية الآداب التقيت بالكثير من الشخصيات التي شكلت وجودي الفكري.. حيث ربطتني علاقة مثالية بالدكتورة درية فهمي والدكتور أنور لوقا.

وانتهت هذه المرحلة بحصولي على الليسانس بامتياز مع مرتبة الشرف. وكنت الأولى على دفعة تخرجي. لذلك كان لي لقاء مع الزعيم جمال عبد الناصر عندما احتفلت الجامعة بعيد (العلم).

واستمرت علاقتي بالدكتورة درية فهمي التي اكتشفت معها عالم المسرح .. فقد اعتدنا أن نذهب معًا إلى مسرح الجيب.. كانت قد درست المسرح الوجودي في فرنسا.. لذلك ربطتنا مناقشات وحوارات طويلة.

●*جدلية العلاقة بين الثقافة الفرنسية والثقافة العربية وأثرها على توجهك العلمي.*

- في رسالتي للماجستير تناولت موليير وقد نصحني أستاذي أنور لوقا أن أتناول ترجمات محمد عثمان جلال الذي قدم للواقع الثقافي المصري معظم أعمال موليير كتمصير واقتباس. وكان مشرفا الرسالة هما: توفيق الحكيم ووحيد النقاش الذي طلب

مع

هدى وصفى :

تحقيق هوية نقدية

منى كتابة مقال عن موليير وعثمان جلال.. وكانت هذه هى تجربتى الأولى مع الكتابة باللغة العربية.. ونشرت مقالتى الأولى بمجلة (المسرح) وقد أشار إليها الدكتور محمد يوسف نجم عندما قام بجمع سلسلة أعمال عثمان جلال.. وذكر اسم هدى وصفى باعتبار أن الموضوع كان أطروحة لنيل الماجستير.

وتظل رسالتى العلمية الأولى محتفظة بذلك البريق الخاص لما تحمله من أصالة وخصوصية، واختراق لمجال لم يتطرق إليه البحث..

أما رسالتى للدكتوراه فكانت عن «النقد الفرنسى» ومن خلالها قرأت العديد من نصوص الكتّاب والنقاد الفرنسيون مثل ت. بوديبه، شارل دى بوس صاحب المرجع المهم [المقاربات] وهذه الأسماء لا تتردد إلا فى الأوساط الأكاديمية. وأذكر أن جان إيف تاديبه المشرف على الرسالة قد أشار بتميز الباحثة، والمراجع، والببليوجرافيا الأساسية للبحث.

● بصمات البداية المتوهجة على المستوى النقدى.

ـ عايشت تفاعلاً عضوياً شديد الحضور بين التيارات النقدية العالمية والواقع الثقافى المصرى ـ وقد تبلور ذلك فى بداية الثمانينيات مع ميلاد مجلة (فصول) التى تفجرت فى الأوساط الثقافية بشكل مبهر. قدمت المجلة للحركة الفكرية أربعة أسماء لامعة للمرأة المبدعة.. مثل: دكتورة سيزا قاسم، دكتورة فريال غزولى، دكتورة أمينة رشيد، ودكتورة هدى وصفى. واستطاعت المجلة أن تجتذب إلى مدارها هذه القيم الفكرية التى حركت سكون الرؤى النقدية واتخذت مساراً نحو تكوين «آفاق الوعى النقدى الرحب» ومن المعروف أن هذه الأسماء كانت تمارس الكتابه باللغات الأجنبية ولم تتجه إلى اللغة العربية إلا مع بدايات مجلة (فصول) واستمرت علاقتى بالمجلة فى مجال التجربة النقدية وترجمة المقالات والدوريات الفرنسية، وكان إنتاجى غزيراً، لدرجة إغفال اسمى أحياناً من مقالاتى حتى لا يتكرر أكثر من مرة.

ومن المفارقات الغريبة التى أذكرها جيداً أنه فى أحد أعداد المجلة كان لى أكثر من مقال مترجم من ضمنها دراسة بعنوان «اجتماعية الأدب» وتصادف أن أغفل اسمى كمترجمة للمقال ـ وفقًا لقواعد النشر ـ وبعد صدور العدد، أثارت الدراسة ردود فعل عالية، وأشير إليها كمرجع هام فى علاقة الأدب بالمجتمع بشكل علمى، ومن المبادرات العلمية المتميزة التى قمت بها فى مجلة (فصول) دراسة «طه حسين وأسطورة أوديب» والتى ترجمت مؤخراً إلى الإنجليزية، وتم ضمها إلى مجموعة المقالات النقدية المترجمة للإنجليزية بإشراف دكتور صبرى حافظ وسوف يتم تدريسها فى جامعة «لندن» كنوع من التطبيق النقدى الذى يدور فى إطار النظريات الحديثة. أيضًا هناك دراسة «تحليل سيميولوجى لعرض مسرحية الأستاذ» لمؤلفها سعد الدين وهبة.

وقد أشار الدكتور عبد السلام المسدى فى ببليوجرافيا النقد والحداثة إلى مجموعة مقالاتى النقدية.

● مع الوجود الصارخ لأشكال الهيمنة الفكرية.. كيف كانت محاولات الانطلاق نحو بناء العقل النقدى.

ـ كانت البداية من معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون حيث اتجهت نحو التباعد عن المركزية النقدية وأشكال الهيمنة الفكرية، بمعنى التعامل مع كل معطى متاح وصولاً إلى تكوين عقل نقدى بالمعنى الفلسفى الحديث، وكان الهدف هو تحقيق هوية نقدية بعيداً عن سيطرة التبعية للهوية الغربية، مع محاولة التواصل العلمى معها كحضارة.

فى هذا الإطار شهد معهد النقد الفنى نشاطات خاصة بالأفلام السينمائية عن حركة المسرح العالمى، أيضًا استقدمنا، موريس جرافيبه للحديث عن مسرح ستريندبرج والناقد جورج مونا للحديث عن البنيوية. أيضاً شاهد الطلاب سلسلة من أفلام الفن والتجربة التى تتناول أهم التجريبيين فى الموسيقى المعاصرة مثل أوليفين ميسيان وامتد هذا المنظور إلى كلية الآداب ـ جامعة عين شمس حيث استضفنا الناقد فيليب هامون رئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة السوربون والذى شارك رولان بارت فى أعماله.

● أبعاد التطبيق العلمى للرؤى الفكرية الرحبة، وأثره فى تغيير الكائن إلى ما يجب أن يكون..

ـ ترجمت العديد من الدراسات والكتب الفرنسية عن سارتر، رولان بارت، يونسكو، وغيرهم مثل أرمان سارادو فى «مجهولة آراس» وكانتور فى «أيتها الليلة العذبة» ثم

جاك لوجو في «زمن الكنيسة وزمن التاجر».

وإلى الفرنسية ترجمت كتاب «نحو مسرح مصري» ومسرحية الفرافير لـ يوسف إدريس.

وانطلاقًا من الضرورة المُلحة للتفاعل بين الواقع المسرحي المصري والتجارب والرؤى المسرحية العالمية - جاء مهرجان المسرح التجريبي ليحقق حالة من البحث الحيوي لآليات لغة علمية سوف تثمر في خلق واقع فني يتجادل بوعي مع تجارب الآخرين، وفي إطار المهرجان كان لي إسهام في فعاليات الندوات والإشراف على النشرة، وكنت مديرة للمهرجان منذ دورته الأولى وحتى السادسة، وفي الدورة الثالثة تم استيعاب الفرق الحرة للمشاركة على هامش المهرجان.

● *مسرح الهناجر .. فلسفته .. رؤاه، وأهدافه؟*

- هذه المرحلة تعتبر بداية لتوجه جديد في العمل الثقافي الباحث عن مسارات تتوافق ولغة القرن القادم.. عندما نتحدث عن فلسفة المركز نجدها تتبلور ببساطة في [حرية الإبداع] حيث تتاح الفرصة لخلق فني دون تدخل في اختيار النصوص، أو فرض أشكال للصيغ المسرحية. فالتجريب المسرحي هو تغيير لخارطة الإبداع داخل مجموعات أساسية لشباب الممثلين والمؤلفين والمخرجين والنقاد ومهندس الديكور لإثراء تحصيلهم المعرفي والوعي بمفردات اللغة المسرحية والسيطرة على أدواتها. ولا نزعم أن «الورشة المسرحية» داخل مركز الهناجر هي فكرة وليدة هذا المركز، أو أنها اكتشاف جديد قد تبناه، وإنما هي تواصل لمشروع كان يتم في فترات زمنية مختلفة بمسرحنا المصري فيستمر حينًا ويتوقف أحيانًا. وكل ما نعنيه هو إضافة محاولات جادة للتجارب السابقة بهدف إصلاح المسرح المصري، ليس من منظور الكلمة المنبثقة عن النص - لكن من منظور مفردات العرض المسرحي ومن أهمها الممثل.. فالورشة تبدأ منه وتدور

هدى وصفي

حوله وتسعى إلى الاقتراب منه، لإيجاد علاقات جديدة بينه وبين مفردات العرض، لإعادة تقييمها والبحث عن مدلولاتها الجوهرية، ثم إعادة خلقها برؤى غير نمطية لتصبح متسقة مع أساليب الأداء العالمية المعاصرة (ستانسلافسكي، جروتوفسكي، بيتر بروك، جان لوي بارو، باربا، شايكا، كانتور) وغيرهم من مؤسسي المسرح الحديث.

● *ما هو موقع مسرح الهناجر من الحركة المسرحية المصرية بصفة عام؟*

- نجح مسرح الهناجر في العثور على هوية تختلف عن هويات فرق الدولة المسرحية الأخرى، حتى أكثرها طليعية. فالهناجر لم يخطط لنفسه أن يقدم اختيارات تقوم على طليعية المسرح المحلي أو العالمي Avant garde وإن كان هذا الاختيار هو إحدى أطروحاته .. وهو ليس بمسرح قومي يعتمد على تقديم الأعمال القومية أو العربية أو العالمية. سواء على مستوى الريبورتوار أو المسرح المعاصر، وإن كان هذا أيضًا أحد محاوره. وهو ليس بمسرح شعبي يسعى إلى خلق صيغة تضع في اعتبارها متطلبات الجمهور وتسعى لجذبه وإن كان أيضًا يضع في اعتباره هذا الهدف، لكنه يراه حلمًا في المستقبل يسعى لتحقيقه.. مسرح الهناجر إذن.. يختلف عن كل هذه المسارح.. فالمنهج الذي يتبناه هو أن يجعل خشبته معملاً مسرحيًا بكل ما يعنيه هذا المصطلح علميًا وتجريبيًا.. حيث تصاغ تجارب الفنان المبدع وفقًا لمعالجات فنية متباينة تقترح على الساحة المسرحية المحلية أطروحات يستفيد بها المبدعون.. باختصار.. مسرح الهناجر يتيح الحرية الكاملة للإبداع، للخروج من قيود الذات، ورقابتها المغلفة بالسرية والمعاناة.. فمغامرة الإبداع الحر تخلق الفن الجيد والجديد والمعاصر.. وأذكر أنني شاركت في المهرجان الخامس للمسرح الخليجي بالكويت، بورقة عمل عن التجارب المسرحية.. «مركز الهناجر نموذجًا»، وشاركت في فعاليات الندوات.. وبذلك يتأكد موقع تجربة الهناجر كبؤرة إشعاع تمتد إلى عالمنا العربي.

● *رؤيتك للمسرح القومي؟*

- ترتكز الرؤية للمسرح القومي على استعادة فكرة الريبورتوار، لتقديم المسرحيات المصرية القومية أو العربية أو العالمية.. ولاشك أن التجارب المسرحية التي تنتمي للستينيات تمثل رؤية جيل رائد له قيمه الفكرية والفنية والثقافية التي تنعكس في احترام الكلمة واعتبارها المصدر الجوهري للإبداع.. حيث يدخل فيها الوعي الاجتماعي والسياسي، وتصبح مفردات العرض المسرحي الأخرى مجرد جماليات تخدم المقولة. ومن حق جيل الشباب أن يتعرف ويعايش هذه التجارب ليقوم بنوع من المواجهة لنفسه.

إن أسلوب الريبورتوار هو وسيلة فعالة للحفاظ على التراث والهوية الثقافية.

ويذكر أن المسرح القومي قد شهد منذ شهور قليلة مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» للمبدع الراحل سعد الله ونوس. والعرض هو تقديم للإبداع العربي الذي اتخذ صورة ملتقى مصغر بين مصر وسوريا ولبنان ■

وفاء كمالو

حـــوار

في للوهلة الأولى، ستظن أنك أخطأت الباب ودخلت متحفًا خاصًا باللغات القديمة أو البدائية، وليس معرضًا جديدًا لفنان إسباني معاصر، لكن ـ من المؤكد ـ أنك سوف تندهش من هذا السحر الغامض الذى يكتنف لوحاته وعلاماته، وعندما تقع عيناك على عناوين أعماله، ستعيد أفكارًا- نسيتها من قديم- دورتها المنسية فى رأسك من جديد؛ «شفافية»، «حافظة المفاتيح»، «كتاب»، «تلوين»، «صبيًا رأحمر»، «كتاب عادات الحيوانات»، «شيّال»، «تونس»، «نزلة»... كل هذه الأعمال ستقدم لك لغة تخصها فى الأساس، ربما اشتركت معها فى تفسيرها حينًا، أو وقفت وسلّمت قناعاتك كلها لكف أناملها لا تعترف بالحضارة، أو برغبة فى التحضر، على الأقل.. حينًا آخر.

المكان: قاعة مشربية بوسط القاهرة.

الاسم: خابيير بويجمارتي.

وللوهلة الأولى- أيضًا- ، ظننت أننى لست فى حاجة ماسة إلى مناقشته، ولكن بعد مشاهدتى لمعرضه أكثر من خمس مرات، لم أجد بدًا من المناقشة: -

● ***فى إلمامة سريعة، من هو خابيير بويجمارتى؟***

ـ ولدت فى العام ١٩٥٣ يوم ٢٢ ديسمبر ببرشلونة، بدأت رحلتى الفنية فى العام ١٩٨٢ بعديد من المعارض الشخصية، بالمكسيك «١٩٨٢»، وبرشلونة «١٩٨٥»، وماجوركى «١٩٨٧»، «١٩٨٨»، «١٩٩٠»، وأخيرًا باريس «١٩٩١»، واشتركت أيضًا فى عديد من المعارض الجماعية بدءًا بالمكسيك «١٩٨٢»، وبرشلونة «١٩٨٣»، «١٩٨٤»، وجيرونا «١٩٨٦» ، ومدريد «١٩٨٨»، «١٩٨٩»، «١٩٩٠»، ونيس «١٩٨٩».

● ***ماهى ملابسات فكرة إقامة معرضك هذا بالقاهرة؟***

ـ الحقيقة أننى أجيء إلى القاهرة كل عام لمدة ثلاثة أشهر، ومن قبل أقمت بها ما يقرب من سبع سنوات، ومن قديم وأنا أفكر بإقامة معرض خاص لأعمالى بالقاهرة، فأنا أعتز بهذا البلد القريب من نفسى جدًا، حتى جاءت الفرصة الآن بالتعاون مع معهد «ثربانتس» بالقاهرة وقاعة مشربية للفنون.

■ ***من الواضح أنك تستخدم فى أعمالك عديدًا من الخامات التشكيلية حتى وصلت إلى هذه السمة الخاصة فى لوحاتك التى توحى بصفاء نفس شديد؟***

ـ أستطيع أن أقول إن أعمالى مرت بعديد من التطورات، كما عند أى فنان آخر، ولكن ما كنت أعول عليه فى البداية هو إنتاج ما هو خاص بى، ويشاركنى فيه آخرون. وأعترف أن البحث عن خصوصية فى الفن، هو من أصعب ما يواجهه الفنان الجاد، خاصة عندما تمتلئ ساحة التشكيل المعاصر بكل هذا الزخم الفنى غير المنظم والتجريبى المحض، فأنت تجد نفسك- فجأة- مضطرًا إلى التميز والتجديد، وإلا سيجرفك تيار قاتل اسمه التقليد والنسخ، وأنا لا أنفى بهذه المقولة تأثيرات الآخرين فىّ وفى أعمالى، فأنا مؤمن بمقولة «ماتيس» التى يقول فيها: «لم أتجنب مطلقًا تأثير الفنانين الآخرين، ولو كنت قد فعلت هذا لتصورته جبنًا ونقصًا فى إخلاصى لنفسى!»، لذا فقد قطعت شوطًا طويلا ومرهقًا فى اختبار قاس لما يمكن استخراجه من الخامات التشكيلية، حتى وصلت إلى التآلف مع بعضها، والتنافر مع البعض الآخر، ومعظم الأعمال المعروضة الآن تتألف من الزوال والإكريليك وبعض العجائن والأحبار المخلوطة التى تعطينى بروزًا عن السطح يصل بى لما أريده فى أعمالى.

● ***ألست معى فى أن أعمالك ترتبط ارتباطًا ما بنتاجات «هنرى ميشو» و«جان جينيه» الإبداعية والفنية؟ لدرجة استشهادك بعديد من مقولاتهما فى بانفيلتات معارضك السابقة؟***

ـ ملحوظتك على جانب كبير من الأهمية، بالفعل، لقد أمدنى الاطلاع على نتاجات «هنرى ميشو» و«جان جينيه» الإبداعية بفضاءات عديدة المستويات للبوح والفضفضة: وأقول إنه لولا معرفتى بنتاجات هذين الرجلين لتغير مسارى الفنى تمامًا، فلكل منهما فلسفته الخاصة شديدة التميز والرقى والجنون، وربما كان إعجابى بهما، يعود إلى عنصرى التشكيل والتلوين شديدى الثراء داخل إبداعهما، وقدرتهما الفذة على صنع صورة بالقليل جدًا من التفاصيل، ويكفى أن إبداعهما هذا مازال يقدم لى الجديد كلما أعدت الاطلاع عليه.

● ***للوحاتك نفحة فنية خاصة، اقتربت أحيانًا من الروح الصوفية، وأحيانًا أخرى من التجريدية الحديثة،***

مع

الفنان الإسباني خابيير بويجمارتي:

ماهو انطباعك الشخصاني عن اللوحة قبل وبعد تنفيذها؟

- لم أؤمن أبداً بفكرة الطقوسية في الفن، ولذلك أرسم دائماً بشكل عفوي وعابر وغير متوقع، فأنا أكاد أحيا حياة كاملة داخل مرسمي، ولا أزعم أن لي عادات خاصة أمارسها أثناء الرسم، أما بالنسبة لفكرة الصوفية والتجريدية الحديثة، فربما كان هذا صحيحاً إلى حد ما، خاصة أن عملي المبني أساساً على فكرة العلامات أو الرموز هو في الأساس ينحي منحى صوفياً، الصوفية، ليست كنشاط ديني أو فلسفي، ولكن كحالة نفسية لاشعورية تعتري أي إنسان في أي لحظة، حالة من التشوق إلى الوصول إلى مرتبة أسمى من كينونته المحدودة بقوانين هو مرغم على تقبلها، هذه الحالة التي تتحول في أوقات أخرى إلى تجريد كامل لعلاقاته مع الأشياء والكائنات من حوله، ربما لأن العالم الذي أملكه، أو الذي يملكني، ليس على الدوام عالم التفاصيل الصغيرة أو الأفكار الرنانة عالية الصوت، بل هو أقرب لعالم يضم المتناقضات كلها في سلة واحدة، وبالتالي يكون تعاملي معها بحرص وحذر شديدين.

● جاءت مجموعة من لوحات معرضك الحالي تحت عنوان واحد، مثل عنوان «شيال»، والذي حملته أربع لوحات، وعنوان «صبّار» والذي حملته ثلاث لوحات.. وغيرهما، ماهدفك من وراء هذه المسلسلات التشكيلية؟

- أصارحك أنني لم أكن منتوياً - في دخيلتي - هذه المسلسلات التشكيلية - كما أسميتها - ولكن هناك عمل يفرض نفسه عليك بقوة لا تستطيع لها قهراً أو مقاومة، وبالتالي تخلص من العمل، لتجد أنك مازلت مشغولا به مرة أخرى، وربما بشكل أقوى من المرة الأولى، فتتناوله من جديد برؤية مغايرة تسعى لتجاوز العمل المنفذ، وكلما كثرت الرؤى كان هذا - في اعتقادي - دليلاً على ثراء الفكر، ومن ثم تتناولها أكثر من مرة برؤى عديدة متباينة تماماً.

■ هل تسعى أعمالكم لتأسيس علم علامات تشكيلي جديد، خاصة أن معرضكم السابق بباريس في العام ١٩٩١، جاء تحت عنوان (بأمر العلامات)

● من المؤكد أن العلامات لغة قديمة جداً وخاصة جداً، شغلتها الأساسية هي الرمز، لكنني لا أستطيع الادعاء أن لوحاتي تسعى لتأسيس علم علامات تشكيلي كما في اللغة، ولكن، أستطيع أن أقول أيضاً، إن اعتمادي على تيمة العلامات لم تكن مصادفة، بل هي رغبة داخلية في إبداع لغة أخرى، تخصك في الأساس، ربما شاركك أحد ما في إبداعها من جديد، أو لم يشاركك، هي في النهاية رموز، ربما أوحت، وربما بخلت!

● في أعمالك تجاهل تام للتأطير أو (البراويز)، وألعاب شتى على الريليف والكولاج، وكثير من اللوحات جاءت عبارة عن صفحة كرتونية فقط بخطوط وألوان بسيطة، هل قصدت شيئا محدودًا من هذا التبسيط «المعقد» أحيانا؟!

- تجاهلت تأطير لوحاتي منذ زمن بعيد، ربما لشعوري بعدم جدوى الالتزام بشكل تقليدي قديم، وربما لأنني لا أحتاج هذه الإضافة «الشكلية» للوحاتي، أما عن ألعاب الريليف والكولاج فهي تيمة أساسية في مجمل أعمالي، استطعت مع الوقت إتقانها، ولذلك تجد أن قسماً كبيراً من لوحات هذا المعرض هو تجميع لمجموعة خامات منها القماش والخيش والخيوط والأوراق والجلود والصفائح، وكلها تصنع بروزات واضحة تستطيع العين إدراكها ببساطة، واللوحات الكرتونية البسيطة كانت نتاج فترة أخرى، ربما كانت أبسط وأعمق.

● مرت معارضك بكثير من بلدان العالم ومدنه، بمناسبة معرضك الحالي بالقاهرة، ما هو مدى اطلاعك على التشكيل المصري الحديث؟

- الحقيقة أنني مطلع جاد على رحلة التشكيل المصري، قديمه وحديثه، ولي صداقات واسعة بين الرسامين المصريين والعرب المعاصرين، فقد ارتبطت - بداية - بأعمال الفنان المصري الكبير عبد الهادي الجزار خاصة أعماله الأخيرة، ثم تعرفت على نتاجات أجيال كاملة من الفنانين المصريين أمثال: عادل السيوي، محمد عبلة، البهجوري، بيكار، منير كنعان، عوض الشيمي، عمر الفيومي، صلاح عناني، عمر جهان، وآخرين ■

عماد فؤاد

الإشارات والتنبيهات

١٨٢ سمير غريب وقرن من الإبداع التشكيلى، زينب العسال. عرض «سنوحى» بين الثراء التشكيلى ووضوح الرؤية، عز الدين بدوى. الثقافة والإمبريالية، احمد عبد الفتاح.

إصدار

سمير غريب وقرن من الإبداع التشكيلى

فى رغم أن المصريين القدماء عُرفت حضارتهم للعالم عن طريق الفن والفن التشكيلى فى أحد تجلياته العظيمة: نحت، تصوير، رسم إلا أن الفن التشكيلى اليوم ، لا يزال بعيداً كل البعد عن اهتمامات الإنسان المصرى المعاصر، لاتنطبق هذه المقولة - بالقطع - على الخاصة، أقصد خاصة المثقفين، واستثنى من هذه العبارة عامة المثقفين فى بلادنا.

إن أبسط مبادئ الفن التشكيلى قد تكون غائبة تماماً عن وعى الإنسان المصرى، ولا نكون مغالين عندما نقول: إن هناك فجوة كبيرة بين المثقف وبين الفن التشكيلى فبمقارنة بسيطة بين أعداد المترددين على أحد المتاحف المنتشرة فى بلادنا أو المعارض الخاصة والمترددين على السينما أو المسرح هذه الأيام.. يظهر مدى الابتعاد وقد يرجع ذلك لقلة الكتابات النقدية التى تتخذ شكل التعريف والتبسيط.. ولا أقصد هنا أيضاً الكتابات المتخصصة والتى تكون موجهة فى الأغلب - للفنانين التشكيليين أنفسهم - بالإضافة إلى انغماس الفنانين التشكيليين فى القضايا الفنية ذات الطابع الأكاديمى.. والتى تثير فى الإنسان عادى الثقافة، محدودية ثقافته وتعالى الثقافة الموجهة إليه.. فينصرف غير آسف!..

ويأتى كتاب «على نقوش زمن، صفحات من تاريخ الفن التشكيلى لسمير غريب - وهو المعروف باهتماماته بالفن التشكيلى - إضاءة ومجلى مهماً جداً يكشف لنا جهود العديد من المصريين المهتمين بالفن التشكيلى فى بداية هذا القرن.

ويحدد المؤلف منذ البداية هدفه من الكتاب أنه يتجه به إلى «الشباب الذين أكتب لهم دائماً كل كتبى والذين لا يعرفون تاريخ بلادهم، أما مهمة الكاتب فهى البحث فى هذه الصفحات المجهولة بالنسبة لنا وتقدمها، ويعيد تقديم رجال آمنوا بقضية الفن ودوره فى تقدم الشعب المصرى.

والكتاب على غير العادة لا يأتى فى فصول، بل تندرج مادته العلمية تحت عناوين ثلاثة «رحلة» و«دراسة» و«صحافة».

يحتل «رحلة» القسم الأول الذى يقترب من نصف صفحات الكتاب، وهى بالفعل رحلة فى كتابات مؤرخى الفن الأوائل الذين ظهروا فى النصف الأول من القرن العشرين فى مصر مثل أحمد يوسف أحمد، محمود خيرت المحامى، أحمد تيمور، زكى محمد حسن، د. محمد مصطفى، محمد عبد العزيز مرزوق، د. أحمد موسى و محرم كمال.

هل من قبيل الصدفة أن أول من يكتب فى الفن التشكيلى شاب لم يتجاوز عمره العشرين عاماً، هو أحمد يوسف أحمد وكتابه «الفنون الجميلة قديماً وحديثاً».

يضم الكتاب فيما يضم كلمة للمازنى يتحدث فيها عن وحدة الفنون، ودعوة لإنشاء متحف مصرى، ومصلحة ترعى الفنون الجميلة، ويمهد أحمد يوسف لكتابه بالحديث عن ربط الفنون بالصنائع. ويقسم الفنون إلى عقلية كالصرف والنحو والقسم الثانى يحتاج إلى العقول، والحواس وهى الفنون الجميلة حيث يقسمها هى الأخرى إلى فرعين، الأول يلتصق بالصوت ويضم الموسيقا والشعر والآخر يصفه بالفنون الرسمية ويقصد بذلك فن التصوير والعمارة وفن النقش، ويرجع المؤلف هذا التقسيم إلى طبيعة المرحلة التى ظهرت فيها هذه الكتابات وهى مرحلة فاصلة بين التراث والتحديث حيث نضجت ثقافة صاحب الكتاب على اجتهاداته فى تناول الفنون الحديثة. كان هم أحمد يوسف تقديم توثيق للآراء وخاصة رأى علماء الدين مثل الإمام محمد عبده والشيخ رشيد رضا.

ويتوقف سمير غريب عند حديث أحمد يوسف عن نقد الصور ، حيث تضاربت أقوال المؤلف من خلال رحلة بحث فى ركام من التعبيرات والجمل غير النقدية. يلمح بعض الإرهاصات النقدية لهذا الكاتب ومنها ما ذكره عن تمثال أبى الهول وقيمته التشكيلية. «ومن عجائب هذا التمثال تناسب أعضائه، فإن أعضاء

الإشارات والتنبيهات

وجهه كالأنف والعينين والأذن متناسبة. والعجيب من مصوره كيف قدر أن يحفظ التناسب للأعضاء مع عظمتها، وبهذه المناسبة يتحدث عن التصوير لدى قدماء المصريين فيفيض في الحديث عن استخدام الألوان، وخصائصها. ويحتل التصوير الإسلامي فصولا عدة، منها التصوير على النقود والثياب والخيام والأواني والأثاث والكتب، واللافت أن المؤلف يعتبر الصور الجغرافية فنًا من الفنون الجميلة!..

ويتناول الكتاب صور الأنبياء والرسل، فيقر بأن من أندر الصور العربية صور النبي محمد ﷺ «فقد كانت صور النبي منقوشة فوق باب جامع عبد الملك بالقدس، ص٤١»، فإذا كان هذا حدث فعلا. فماذا حدث بعد ذلك؟ وقد واصل المؤلف نشر كتبه عن الفنون حتى بلغ عددها سبعة كتب، وكان آخر ماكتبه الاشتراك في إعداد كتاب عن الحركة الفنية في مصر من ١٩٢٠ إلى ١٩٧٠ ،أصدرته الشعبة القومية لمنظمة اليونسكو في القاهرة.

ويؤكد محمود خيرت المحامي في كتابه الوسيلة إلى الفنون الجميلة، على أهمية الفنون لمالها من دور في سلامة الذوق، وتلطف من الشعور وتوسّع من دائرة الوجدان.. وهو يبدأ حديثه عن الفنون الجميلة في مصر الفرعونية ثم ينتقل للعصر الحديث فيتحدث عن دور الأمير يوسف كمال في إحياء هذه الفنون، أما عن مفهومه للفنون الحديثة، فالفن لديه ظاهرة اجتماعية، ومع ما قدمه الكتاب إلا أن المؤلف لم يلتزم بأي منهج علمي، وإنما جاء كتابه مليئًا بالآراء البسيطة والخواطر الشخصية مع كثرة المصطلحات الغامضة. وقد فند سمير غريب هذه الآراء، ومنها علاقة الفنون الجميلة بالعمارة، وهل هي سابقة على التصوير والحفر.

كان أول من اهتم بالحديث عن الفنون الجميلة هم الأثريون مثل، زكي محمد حسن و د. محمد مصطفى وكلاهما كان أمينًا لدار الآثار العربية «المتحف الإسلامي فيما بعد»، حيث اهتم د. محمد مصطفى بالتصوير الإسلامي فكتب عدة مقالات عن التصوير خاصة تصوير قصة الحب الشهيرة بين قيس بن الملوّح وليلى العامرية، فيصف الصور، ثم يعلق عليها.

أما محمد عبد العزيز مرزوق فقد اعتمد في تأليفه على كتب التراث، لابن عبد ربه وابن مماتي، وابن حوقل، وابن تغري بردي، وابن خلدون وابن إياس كما استعان بمراجع أجنبية من كتب ومجلات، وثمة اهتمام كبير من المؤلف بربط الإسلام بالفنون ومدى اهتمام المسلمين بالخط وزخرفته، ويختلف سمير غريب مع ما وصل إليه «مرزوق» من أن المسيحية اضطهدت الفنون، ففي تقديره أن الفن المسيحي لا يمكن إغفاله، وهناك دراسات وأبحاث وكتب عديدة ألفت عنه سواء باللغات الأجنبية أوبالعربية تحكي تاريخه وتظهر سماته ومميزاته ص١١٢ .

وكان لمقالات د. أحمد موسى عن الفنانين الأوروبيين في مجلة الرسالة أهمية كبرى في تعريف القارئ المصري بالفن الأوروبي، ويختلف د. أحمد موسى عن سابقيه في أن لديه معرفة جيدة بعناصر العمل الفني، فحينما يتحدث عن لوحات «رامبرنت» يلقي الضوء على أهمية الضوء والظل ودائمًا ما يدعم رأيه بما توصل إليه النقاد الغربيون، وقد ركز د. أحمد موسى حديثه على ثلاثة فنانين إيطاليين هم دافنشي، أنجلو، ورافائيل، متحدثًا عن أهم أعمالهم الفنية، والخامات التي استخدمت، والطريقة الفنية في إنجاز بعض أعمالهم الفنية.

من هنا فإن كتابات د. أحمد موسى تقترب من التحليل فقد تضمنت رؤية نقدية، ودائمًا ما يذكر قارئه بأن كتاباته تهدف إلى سمو الذوق، وينبه بأن الفن المصري ضعيف بسبب هيمنة القائمين عليه، وغالبًا فإنهم لم يكونوا من المتخصصين في الفن! ومع ذلك فقد اهتم بتقديم نماذج للنحت المصري متخذًا من وصف العمل، وملاحظة أهم سماته، كذلك كتب عدة مقالات عن الفن البابلي والآشوري وقارنهما بالفن المصري، وتعرض للفن الهندي، وتحدث عن الفن الأمريكي باعتباره امتدادًا للحضارة الغربية، مقدمًا أهم الأعمال الفنية والآثار الفنية خاصة العمارة الباروكية واختلاط الطراز المعماري القوطي بالكلاسيكي.

ويأتي القسم الثاني تحت عنوان «دراسة» ليقدم لنا صورة شبه متكاملة عن حركة التأريخ للفنون الجميلة، وخاصة بعد افتتاح مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨، فقد أتاحت المدرسة ظهور كتّاب وباحثين حاولوا اتخاذ المنهج العلمي في كتاباتهم التأريخية لحركة الفن العالمي وتقديمه للقارئ العربي، فظهر محمد صدقي الجباخنجي، وأحمد شفيق زاهر وعبد الحميد العجاتي ورياض جندي ملطي، ومحمد يوسف همام و محمود مرابط.

كانت مجلة الجباخنجي «صوت الفنان» مجلة متخصصة، وقد عرّفت المجلة في افتتاحية العدد «بالفنون التشكيلية» وحددتها في التصوير والنحت والزخرفة والعمارة.

الإشارات والتنبيهات

يقول سمير غريب «أن الجباخنجي كان مدركًا لمشكلة انقطاع العالم العربي عن الفنون الجميلة والكتابة فيها، ولهذا أهدى كتابه «مراجعات في حديث الفنون إلى الماضي» ويرجع الجباخنجي اهتمام الإنسان بالفنون الجميلة إلى علاقة الإنسان بالطبيعة ومن ثم فقد خصص فصلاً بعنوان «الطبيعة والفن» حيث كانت الطبيعة هي المثل الأعلى للفنان الأغريقي، واهتم أيضًا بالحديث عن الصورة الشخصية ونشأتها، وعن الفن والمرأة، مقدمًا نماذج شهيرة مثل مدام دي بومبادور، والليدي هاملتون والملكة ماري أنطوانيت.

وأصدر كل من أحمد شفيق زاهر وحبيب جورجي ومحمد عبد الهادي كتاباً بعنوان «حديث الفنون» ١٩٣٨ ولهم الفضل في ظهور أول مجلة متخصصة في الشرق تتحدث عن الفنون التشكيلية، سموها «مجلة الاتحاد الدولي للرسم والتربية الفنية» اهتمت بتقديم الفنانين الأجانب والحديث عن الفن المصري القديم، برغم أنها لم تكتب إلا مقالاً واحدًا في عدد يناير ١٩٤٣ بدون توقيع عن الحياة الفنية في مصر!

ويركز محمد يوسف همام في كتابه «اللون» الذي جاء في جزءين عن البحث في نظريات الألوان وكيفية تعلم الفن وتأثير اللون، وكيفية تحديد المساحات اللونية، وزخرفة المساحات إلخ . وكان لهمام أسلوبه الخاص من التأريخ للفن الأوروبي. فقد جاء على شكل قصص وحكايات فيها الكثير من التشويق وسهولة العرض.

ويعترف محمد مرابط أول مدرس تنتدبه وزارة المعارف لتدريس مادة تاريخ الفنون الجميلة، أن التأليف في هذا المجال نادر جدًا، فالعرب لم يهتموا بالفنون الجميلة عامة، إضافة إلى أن العديد من المصطلحات المرتبطة بهذا المجال يصعب نقلها إلى اللغة العربية ناهيك عن عدم وجود صور لأشهر تماثيل أوروبا، وكان يتغلب على هذه المشكلة باستخدام «البروچيكتور».

وفي عام ١٩٣٠ نشر كتاب «الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة» ويحوى الكتاب ٥٦ صورة فوتواغرافية، وقد قسّم الفنون الجميلة إلى ثمانية أقسام تضم الموسيقى والرقص والشعر والتمثيل!.

ماهو موقف الصحافة العربية من الفنون الجميلة في النصف الأول من القرن العشرين؟ بهذا التساؤل يحدثنا القسم الثالث الذي جاء تحت عنوان «صحافة» عن ثلاثة أنواع من الصحافة المتخصصة في الفنون الجميلة، والصحافة الثقافية، والصحافة العامة، وقد اقتصر الحديث على الصحافة الثقافية والصحافة المتخصصة في الفنون الجميلة، وقد أسهمت الصحافة بتقديم نقاد تشكيليين أمثال ريتشارد موصيري ودايميه آزار وجون باستيا وأحمد راسم، وكانت مجلة فنون عربية أهم المجلات العربية المتخصصة، وكان يصدرها في لندن الشاعر بلند الحيدري في الثمانينات ، ومن المجلات المصرية المتخصصة.. مجلة الفنون التي أصدرها أحمد علام، وكان من كتاب المجلة، عبد الرحمن صدقي وكتب المازني مقالاً بعنوان «في عالم الأدب والفن».

أما المجلة الثانية فهي مجلة الاتحاد الدولي للرسم والتربية الفنية، صدرت عام ١٩٣٢ واستمرت إلى عام ١٩٤٥، وكانت تصدر ثلاث مرات في العام ومن كتاب المجلة رمسيس يونان الذي كان مدرسًا بمدرسة بورسعيد الثانوية وهو أحد رواد السريالية وحبيب جورجي، واهتمت المجلة بتقديم مواد تتحدث عن طرق تدريس الفن وخصائص رسوم الأطفال، ومتابعات المؤتمرات الدولية للاتحاد، وتقديم معارض تلاميذ المدارس، وقد كتب رمسيس يونان عدة مقالات، والمثير للدهشة، أن هذه المقالات لم تجمع حتى الآن في كتاب. ومن هذه المقالات مقال عن النحت الزنجي حيث يبدأ المقال بالحديث عن الإغريق واهتمامهم الكبير بالتربية البدنية فقد جاءت تماثيل آلهتهم على هيئة رياضيين يتمتعون بقوة البنيان والرشاقة، فالفن لدى الإغريق تعبير عن وصف للأجسام الجميلة.

وفي العصر الحديث حينما توثقت صلة الشرق بالغرب لم يتذوق الفنانون الأوروبيون الفن الآسيوي، ولم يعتنوا به في البداية، كذلك الحال بالنسبة للفن الزنجي، فقد كبلت قواعد الفن الإغريقي أذواقهم ولم يتخلصوا من وطأتها إلا مع بداية القرن، ويكتب محمود درويش مقالاً عن العوامل المؤثرة في إخراج التماثيل المصرية، فيهتم بالمواد التي استخدمها المصريون القدماء وطبيعة المكان والغاية من النحت ثم يشرح بعد ذلك طريقة نحت التماثيل المصرية والآلات التي استخدمها الفنان المصري القديم من أزاميل ومدى ومناقش ومطارق إلخ ...

وحتى عام ١٩٤٠ظل الخلط قائماً بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية. فها هو زكي صالح المدرس بمدرسة فاروق الأول يكتب مقالاً عن الأشغال اليدوية، ويعيب سمير غريب على الكاتب أنه تبنى مقولة أن المصريين القدماء احتقروا الأعمال اليدوية، فلوحات التصوير والنقوش على الجدران والمشغولات اليدوية من

مجوهرات وأثاث وأوانى، تؤكد أن المصريين كانوا من متذوقى وعشاق الإبداع اليدوى الذى تنوع بتنوع احتياجاتهم.

والنوع الثانى هو الصحافة الثقافية، وقد أتاحت هذه الصحافة دخول عدد من الصحفيين غير المتخصصين فى مضمار الكتابة عن الفنون الجميلة، ولأن لهذا أثره فى ظهور الخلط وعدم الدقة فى عرض المفاهيم.

أما الصفحات الأخيرة من كتابنا «نقوش على زمن»، فقد خصصها المؤلف لإلقاء الضوء على دور مجلة الهلال للتعريف بالفنون الجميلة، فالمجلة بدأت بالحديث عن الفنون الجميلة فى عام ١٩٢٥ حيث نشرت أشهر الصور لأهم المصورين الأوروبيين، وكانت تحرص على تثبيت كل ما يتصل بالصورة من معلومة مختصرة عنها وعن الفنان. ولا ينفى ذلك أن المجلة نشرت بعض المقالات عن الفنون وعلاقتها بالمجتمع والفلسفة ومن أشهر من كتب فى هذا الموضوع الدكتور محمد حسن، وعبد الرحمن شكرى، ومحمد حسين هيكل والعقاد.

ولاشك أن هذا الكتاب الذى عكف صاحبه على البحث.. وتجميع مادته العلمية ثم القراءة المتأنية، وهى قراءة جاءت لتضع ملامح الصورة من خلال الوصف الدقيق لهذه الكتابات فضلاً عن التحليل والنقد والتقويم وتصحيح المعلومات.

وفى تقديرى أن نشر هذا الكتاب فى مكتبة الأسرة يتماشى مع ما يدعو إليه المؤلف بنشر الثقافة التشكيلية بين الجيل الجديد الذى يعانى هو الآخر من نقص المعرفة الحقيقية لتاريخ بلده. ■

زينب العسّال

عرض سنوحى بين الثراء التشكيلى ووضوح الرؤية

تكمن أهمية عرض «سنوحى» الذى يقدم الآن على خشبة المسرح القومى فى كونه عرضًا يضع نفسه فى علاقة تغاير وتباين مع ما ألفه المسرح المصرى، من عروض، فى هذه الفترة تجديدًا أعلى أنّ العرض، يبدأ من تبنى استراتيجية فنية تعتمد على مبدأ المجاورة بين أشتات متفرقة من الأساليب المسرحية، أو قل إنّ ثمة حرية إبداعية فى تبنى رؤية يصبح عمودها الفقرى ادغام عناصر عديدة ومختلفة، والقدرة على وضعها فى سياق، طارحًا رؤية تتسم بالتجانس الفنى، هذا التجانس يشى بدربة واضحة للمخرج، فى تعامله مع أدواته الفنية. فالعرض - مضمونيًا - يطرح فكرة الحنين الجارف، الذى يعانيه «سنوحى»، فى بلاد الأسيويين، بعد أن أرهقه البعاد عن الوطن، خصوصًا فى هذه الفترة من عمره، برغم نجاحه فى آسيا وتكوين نفوذ وسلطة، إلا أن رغبته فى العودة، رغبة دينية فى أساسها، ليس فيها من المطامح، سوى غرض وحيد، هو أن يدفن فى بلاده، بالطريقة التى يُدفن بها مواطنيه، والعرض يطرح هذه التيمة، بواسطة السرد أو الحكى، على مستوى النص المسرحى، إن جاز لنا أن نسميه نصا مسرحيًا، بالمفهوم التقليدى. لكن هذا السرد يتم مسرحته بطرائق مسرحية، أهمها الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة، التى يحولها العرض لثراء تشكيلى، أو الاهتمام بالمشهدية، وعبر تحويل السرد فى مواضع كثيرة إلى مشاهد تمثيلية، وذلك بتثبيت اللحظة الدرامية وتقديمها من حيث هى حدث مضارع، يحدث الآن وهنا، وهى تقنية مسرحية، تذكرنا بأسلوب مسرح «النو الشرقية»، وهو ما يجعل المتلقى أمام زمنين، الأول هو زمن الماضى على مستوى السرد والثانى زمن «الآن» المضارع عبر مسرحته، بل إن العرض يعمد - فى بعض الأحيان - لخلق حالة من تداخل وتقاطع بين أكثر من زمن، فى لحظة واحدة هذا على مستوى الجانب النصى، أما تشكيليًا فالعرض يجانس بين متفرقات، كأن يستخدم مسرح الأقنعة والصور، التى ترجع أصولها للعصور الوسطى والكوميديا الإيطالية، مع التأكيد على حالة من الطقسية، وتقديم العرض على مسرح يفصل بين الممثل/ المشاهد، من حيث تكوينه المعمارى، لكى يؤكد على المسافة النفسية التى تفصل الممثل وتباعد بينه وبين الجمهور فالعرض يقدم فى صورة أمثولة لما حدث لسنوحى، وهذه الأمثولة تُقدم بين علامتى تنصيص ومن ثم - سوف نلاحظ أن الممثل لايتوجه بحديثه للممثل الذى يشاركه الحوار، بل هو - فى كثير من الأحيان - يتوجه بحديثه للجمهور أو للقاعة فالعرض لايهتم بخاصية الإيهام المسرحى بل إن هذه الخاصية، لا تدخل فى بنية تفكيره بالمرة، كما أن العرض يتوسل باستخدام الجوقة كما عرفها المسرح الإغريقى، بجانب الرقصات التى لها طابع أفريقى والتعبير بواسطة الباليه ومؤثرات صوتية وموسيقية لها طابع كنسى.

وبرغم الثراء الدلالى والتشكيلى، الذى يطرحه العرض - فى جانبه البصرى - إلا أنّ المتأمل للتجربة فى

الإشارات والتنبيهات

عمومها يشعر - ربما - بغلبة الجانب التقنى، أو أن هذه التقنية تخضع للمساءلة الدائمة بحيث تبرز التيمة المضمونية، بمثابة الخيط من العقد، أعنى أن بقية العناصر تنتظم من خلال هذه التيمة.

وعبر التشكيل فى الفضاء المسرحى، فقد كرس العرض، لنوع من الثراء البصرى، عبر الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة، التى توحى بمشهدية ما، ومن ثم فالرؤية الإخراجية تعاملت مع الجانب السينوجرافى، بمنطق يخالف ما يطلق عليه الديكور بمفهومه الواقعى الذى يرى فى تحديد مواصفات الحدث الدرامى وزمنه والإشارة إليه هدفا أولى أما فى عرضنا هذا، فليس ثمة مشهد ينبغى تحديده والإشارة إليه ولا ضرورة فنية تحتم تغيير قطع الديكور من مشهد لمشهد آخر، بل أضحى المسرح فضاء ثابتاً من بداية العرض لنهايته،المهم هو خلق حالة أو الإيحاء بها، ومن ثم يبتعد العرض خطوة عن الفهم الذى يرى فى الديكور وظيفة نفعية.

بل الأقرب أن نقول إن العرض يتعامل مع فراغ أو فضاء ينبغى التشكيل به ومن خلاله لصالح الإيحاء بالعالم الدرامى، ولو حاولنا وصف خشبة المسرح، سوف نجدها ترسخ لهذا المعنى من تماثيل فرعونية مموهة الملامح، فلا أهمية لأن تشير لأشخاص محددين أو عصر بعينه، بجانب تصميم تشكيلى دلالة قرص الشمس ذهبية اللون والإضاءة فى وضع تصديرى على خشبة المسرح، والرمال التى تفرش مقدمة الخشبة، وهذا المنظر المسرحى يتغير تبعًا لتغير السياق، فهو حينًا يصبح قصر الملك، وحينًا بيتًا «لسنوحى» وحينًا ثالثًا دلالة على الصحراء، هذه المعانى المختلفة يتم تحويلها، دون تغيير مكونات المنظر بل عبر التركيز على جانب محدد باستخدام الإضاءة على سبيل المثال.

أما الأجزاء التى تدل عل تأملات سنوحى حول الموت، فيتم التعبير عنها تشكيليًا، بواسطة «مركب الشمس» التى تنزل من عمق المسرح، لتخلق إيحاء بالمعنى الذى يدور حوله المشهد وهو تعامل لا يهتم بالإشارة بقدر اهتمامه بالوظيفة الجمالية أو التشكيلية.

إلا أن ما يثير الاهتمام بعرض له هذه المواصفات، هو قدرته النسبية على التعبير من خلال تضافر ما هو مرئى مع ما هو مسموع، ولايسع المتأمل لهذه التجربة، سوى النظر لها بوصفها رؤية يتم إيصالها للمتلقى فى كليتها وتجسدها الكلى.

إن هذه الرؤية يقدمها العرض برهافة مغلفة بشجن له وقع جميل على المتلقى، خصوصًا وأن هذه المشاعر التى تؤرق شخصية «سنوحى» برغم حميميتها وخصوصيتها إلا أنها مشاعر تخص البشر فى أى مكان وفى أى زمان وهو ما يعطى لها بعدًا إنسانيًا. وإذا كان لكل ممثل ملامح تعطى لأدائه تفردًا ناتجًا عن أدواته الفيزيقية، كجسده وإمكانياته الصوتية وأدواته الداخلية، التى تتمثل فى خياله، تلك الملامح التى تساعده على تفهم دوره، وطبيعة الشخصية التى يلعبها، فقد اكتسى الأداء التمثيلى فى عرض «سنوحى» بنوع من التناغم الأدائى، إن صح التعبير عبر المراوحة بين التقمص ونقيضه فى آن واحد والمحاولات الدءوبة لإبراز الانفعالات الداخلية، لكل شخصية على حدة ولاسيما أن كل شخصية تمثل غطاء إنسانيًا له خصوصية، نابعة من أفكارها وتكوينها الدرامى إلا أننا سوف نلاحظ تميز الأداء بملامح عامة، أهمها إبراز التباين بين الانتقالات الحادة والمفاجئة، التى تنطوى على تأمل الدور ومحاولة درسه، حتى يتثنى ضبط الانفعال والقدرة على التعبير عنه.

عبر التلوين الصوتى والمرونة الحركية التى كانت - فى بعض الأحيان - فى إيقاع العرض ثم ابتكار تفاصيل صغيرة، تثرى الدور لدى الممثل المتميز أحمد فؤاد سليم فى دور سنوحى وبين الانزلاق فى الرتابة الصوتية، برغم المحاولات الدءوبة للتخلص من انضباط الشخصية الزائد لدى يوسف إسماعيل فى دور الملك/ قائد الجوقة أو الممثلة إخلاص العيسى فى دور نفرو/ رائدة الكورال وإن كانت الملحوظة التى توجه للمخرج بشأن الأداء التمثيلى هو اختيار ممثلة لا تتمتع بقوام رشيق، كما تتبدى صور المرأة الفرعونية فى كثير من الجداريات، تلك الرسوم التى تحتفى بالرشاقة وتعدها أهم ما يميز المرأة.

إن عرض «سنوحى» لمخرجه «تيمور يا «سيدزى» يمتلك القدرة على البقاء فى ذاكرة مشاهديه لأسلوبه الفنى المنفرد، ومحاولاته الدءوبة لإيجاد حلول لمواقف مسرحية تتسم بالجدة وعدم التقليدية فى عدة نواح، أهمها أنه عرض يتبنى رؤية فنية وفكرية لم تكتمل أسسها النظرية ليس فى مسارحنا المصرية فحسب، بل فى كل مسارح العالم، إنها لم تزل فى طور التكوين والتبلور والعرض بخصوص هذا التبنى، يعلن انتماءه بوضوح، قد يكون صادمًا فى بعض أجزائه. ■

عزالدين بدوى

الثقافة والإمبريالية

في صدر كتاب «الثقافة والإمبريالية Cultur and Imperi-alism» للمفكر «إدوارد سعيد» في الولايات المتحدة عام ١٩٩٣. وهو كتاب تُطرح فيه الحصافة والتفسير الشجاع الواضح، باعتبارهما تنويعة من الآداب تعيد إحياء مصطلحات عنوانه، واكتشافاته في حالة العمل، وكذلك المنتجات الثقافية ذات القيمة التي تستدعي نفس الطاقات التي تدخل في تفاعل مع بناء الإمبريالية. فهذا الكتاب الجديد يطرح مسألة طبوغرافية ثقافة الإمبريالية من وجهة نظر جديدة ومبتكرة من قلب الملامح الرئيسية والدعائم القوية للمجتمع العالمي.

ويحتوى الكتاب على أربعة فصول هي:

أولا: الحدود المتداخلة والتاريخ المتضافر

١ - الإمبراطورية والجغرافيا والثقافة

٢ - صور الماضي النقية وغير النقية

٣ - رؤيتان لرواية «قلب الظلام»

٤ - ممارسات منفصلة

٥ - ربط الإمبراطورية بالمفهوم العلماني

ثانياً: رؤية موحدة

١ - الرواية والفراغ الاجتماعي

٢ - (جين أو ستن) والامبراطورية

٣ - التكامل الثقافي للإمبراطورية

٤ - الإمبراطورية في حالة العمل: «أوبرا عايدة» (لفيردي)

٥ - ملذات الإمبريالية

٦ - القومي تحت السيطرة

٧ - «البيركامي» والممارسة الإمبريالية الفرنسية.

٨ - ملاحظات حول الحداثة

ثالثا: المقاومة والمعارضة

١ - هناك جانبان

٢ - موضوعات ثقافة المقاومة

٣ - (يتس) وإنهاء الاحتلال

٤ - الرحلة إلى الداخل وانبعاث المقاومة

٥ - التعاون مع المستعمر، الاستقلال والتحرير

رابعًا: التحرر من السيطرة في المستقبل

١ - الصعود الأمريكي: الفراغ الشعبي في وقت الحرب

٢ - تحدى الحرفية والسلطة

٣ - هجرات وحركات

يقوم منهج «إدوارد سعيد» في هذا الكتاب على الأعمال الروائية الغربية وغير الغربية، باعتبارها أولا: نتاج الخيال الإبداعي والتفسيري، ثم عرضها كجزء من العلاقة بين الثقافة والإمبريالية. فالروايات التي تناولها جديرة بالاهتمام، بحيث يمكن ربطها، ليس فقط بالمتعة والفائدة التي حققتها، بل أيضا بالعملية الإمبريالية التي هي جزء منها، بدلا من تجاهل دورها. فلم تكن ثقافة الإمبريالية خفية، وهناك وضوح كاف في الخطوط العامة للثقافة أمامنا لكي نلحظ العلامات المسجلة، المثيرة للشك، وكيف أننا لم ننتبه إليها جيداً.

ومصطلح الثقافة كما يستخدمه «إدوارد سعيد» يعني تحديداً كل تلك الممارسات مثل فنون الوصف والاتصال والتمثيل التي لها علاقة مستقلة عن المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، التي توجد في الأشكال الجمالية مثل الرواية التي يعتبرها الشكل الجمالي الذي يُعد ارتباطه بامتداد مجتمعات بريطانيا وفرنسا، دراسة شيقة على وجه الخصوص، وسوف يكتشف القارئ أن الرواية تقع في قلب مايقوله المستكشفون القراء والروائيون عن المناطق الغريبة في العالم، كما أنها هي أيضا قد أصبحت المنهج الذي تستخدمه الشعوب المحتلة لتأكيد هويتها ووجود تاريخها. فالمعركة مع الإمبريالية حول الأرض بالطبع، ولكن عندما يصل الأمر إلى التساؤل حول من يملك هذه الأرض، ومن له حق الاستيطان والعمل فيها، ومن يدير شئونها، ومن يستعيدها، ومن يخطط لها مستقبلها، فسوف نكتشف أن هذه المسائل منعكسة ومتصارع عليها، ومحسومة في عالم الرواية.

ثم يقدم تعريفا لمصطلحي «الإمبريالية»، و «النزعة الاستعمارية»، حيث يرى أن الإمبريالية تعني الممارسة والنظرية والتوجهات نحو مركز حضاري مهيمن يدير شئون منطقة أو إقليمًا بعيداً. والنزعة الاستعمارية والتي هي دائمًا من مضاعفات الإمبريالية، فهي تعني إقامة المستوطنات على أرض إقليم بعيد.

إن نضوج الإمبريالية الغربية المذهل في القرنين التاسع عشر والعشرين، هو أحد أغرب الحقائق في تاريخ الجغرافيا السياسية. فلم تقترب روما أو بيزنطة أو أسبانيا في أوج مجدها، من الهدف الإمبريالي الذي حققته بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية هذه الأيام. ولكن بينما لم يترك حكام هذه

الإشارات والتنبيهات

المستعمرات الشاسعة أى ركن من أركان الحياة دون أن يؤثر فيه، فإن تأثيره الأصيل على الإنتاج الثقافى قد تم تجاهله.

وفى هذا الكتاب الذى يتضمن استفسارًا تاريخيًا، يوضح «إدوارد سعيد» كيف أن مبررات بناء الإمبراطوريات، كان، بشكل لامفر منه، جزءًا لايتجزأ من الخيال الثقافى فى عصر الأمبراطورية، وكيف أن التراث الغربى مازال يلون حتى اليوم العلاقات بين الغرب والدول التى استعمرها، على كل مستويات الممارسة السياسية والفكرية والاجتماعية.

ومن خلال سبر أغوار بعض الأعمال الرائعة المميزة فى التقاليد الثقافية الأوروبية مثل رواية (قلب الظلام) لجوزيف كونراد و «الغريب» (لالبير كامى)، «حديقة مانسفيلد» (لجين أوستن) و «أوبرا عايده» (لجوسيب فيردى)، يلقى «إدوارد سعيد» الأضواء على كيفية أن الثقافة والسياسة مرتبطان، بشكل متعمد أو غير متعمد، لإنتاج نسق من السيطرة الملتوية والمتورطة أكثر من القوانين والجيوش.

وقد خصص الفصلين الأول والثانى؛ وهما: «الحدود المتداخلة والتاريخ المتضافر» و«رؤية موحدة» لرصد هذه العلاقة، حيث بدأ بالاستشهاد بمقال «ت.س. إليوت» النقدى الشهير (التقاليد والموهبة الفردية) كوسيلة لتقديم مسألة التأثير فى أقصى جذورها وشكلها المجرد، وخلص إلى أن الربط بين الماضى والحاضر يتضمن العلاقة بين الكاتب الفرد والتقاليد التى هو جزء منها، وأن دراسة العلاقة بين الغرب والثقافة التى يهيمن عليها [الآخر] ليست مجرد وسيلة لفهم علاقة غير متساوية بين متحاورين غير متساويين، بل هى أيضا نقطة دخول إلى دراسة تكوينات ومعنى الممارسات الثقافية الغربية نفسها.

ومن خلال رؤية شمولية رصد «إدوارد سعيد» نمو التيار العدائى والخبرة التاريخية للمقاومة ضد الإمبريالية فى أعمال الكتاب الوطنيين [من أمثال «نجوجى واثيونجو» فى كينيا، «الطيب صالح» فى السودان، «وليم بتلر بيتس» فى ايرلندا، «إيمى سيزار» فى أمريكا اللاتينية] الذين شاركوا بأعمالهم فى إنهاء الاحتلال الثقافى وطالبوا لشعوبهم بحق تقرير المصير. وقد خصص الفصلين الثالث والرابع وهما: «المقاومة والمعارضة» و «التحرر من السيطرة فى المستقبل» لإبراز أشكال هذه المعارضة والرغبة فى التحرر. كما فى رواية الكاتب الكينى، نجوجى واثيو نجو [النهر فى القلب] والتى تعيد كتابة رواية «جوزيف كونراد» (قلب الظلام)، حيث نجد فى رواية «واثيو نجو» أنه قد بعث الحياة فى نهر «كونراد» الميت، من البداية، فاسم النهر «هونيا» بمعنى الشفاء أو العودة إلى الحياة، وهو بذلك يعيد تجسيد مشاهد رواية «كونراد» ولكن برؤية أكثر وضوحًا من رؤية «كونراد» الغامضة.

وفى رواية الكاتب السودانى «الطيب صالح» «موسم الهجرة إلى الشمال» والتى يتناول فيها موضوع نهر «كونراد»، ولكن النهر هذه المرة هو نهر النيل الذى تعيد مياهه الشباب إلى الناس. وإذا كان السرد فى رواية «كونراد» يتم بضمير المتكلم البريطانى، كما أن الإبطال أوروبيون، فإن رواية «الطيب صالح» جاءت على العكس، فالسارد فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» يتحدث من قرية سودانية وبالتالى فإن منظور السرد وغايته يختلفان. ويرى أن رواية «العاصفة» لإيمى سيزار ليست محاكاة ممجوجة لمسرحية «وليم شكسبير»، بل تتسم بارتباط عاطفى بالمسرحية البريطانية، من أجل تأكيد هوية الإنسان فى منطقة بحر الكاريبى.

ويخلص «إدوارد سعيد» إلى أن كتاب مابعد الاستعمار فى العالم الثالث يحملون ماضيهم بداخلهم باعتباره:

أولا: وصمة عار لجروح مهينة

ثانيًا: تحريضًا لممارسات مختلفة

ثالثا: إعادة النظر فى الماضى تميل فى اتجاه مستقبل مابعد الاستعمار، يعاد تفسيرها بشكل ملح، وهى أمور استطاع من خلالها (القومى) أن يتحدث، ويتفاعل مع الحدود المطلوب استغلالها كجزء من الحركة العامة ضد المستعمر.

ففى عصر مابعد الاستعمار اليوم، يناقش المؤلف فروض استمرار تأثير سياسة الغرب وثقافته بداية من تغطية وسائل الإعلام لحرب الخليج، وانتهاء بالمناقشات الدائرة حول مايستحق الدراسة من الآداب والتاريخ الغربى فى مدارسنا. وتكشف رؤيته حقيقة مهمة تدعو إلى الأمل؛ وهى: إذا كان الغرب والشعوب التى احتلها، جديرين بتحقيق تعايش متناغم ذى معنى، فإن ذلك يعتمد على تطور الفهم الإنسانى والتاريخى بأن كل الثقافات متكافلة، لدرجة أنها تستعير من بعضها البعض.

إن كتاب «الثقافة والامبريالية» هو كتاب ملىء بالتأملات البليغة حول الموضوعات الملحة التى تمس ثقافة الامبريالية، وهو كتاب خصب فى منظوره، ومتسامح.. كما هو قاس وشرس ويمس مشاكلنا الحالية. ■

أحمد عبد الفتاح

الغلاف الخلفى
كين سارو ويوا
(الكاتب النيجيرى الذى أعدمته السلطة)
بريشة الفنان
جودة خليفة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب